

Gijón, Mario Martin

Un cambio de paradigma en la novela de la memoria. Sobre El vano ayer (2004) y ¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! (2007) de Isaac Rosa

Études romanes de Brno. 2012, vol. 33, iss. 2, pp. [33]-41

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125837>

Access Date: 25. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MARIO MARTÍN GIJÓN

UN CAMBIO DE PARADIGMA EN LA NOVELA DE LA MEMORIA. SOBRE *EL VANO AYER* (2004) Y *¡OTRA MALDITA NOVELA SOBRE LA GUERRA CIVIL!* (2007) DE DE ISAAC ROSA

Sobre la evolución de la “novela de la memoria”

Desde principios de los años 90, la guerra civil y el franquismo forman un tema principal de una parte importante de la narrativa escrita en España. Novelas como *El jinete polaco* (1991), *La larga marcha* (1996), *El lápiz del carpintero* (1998) o *Soldados de Salamina* (2001), muy distintas entre sí, fueron grandes éxitos editoriales que señalaban el renacido interés hacia nuestra historia reciente y que se recibieron dentro de un movimiento creciente por la “recuperación de la memoria histórica”, aparentemente sepultada por la posmodernidad optimista de los años ochenta hasta los fastos de 1992, percibidos como el auge de una sociedad que había superado su atraso económico e histórico y se integraba sin complejo entre las sociedades desarrolladas europeas. Como han señalado varios autores, este olvido dio origen a una novela en que reaparecían los “fantasmas del pasado” (Labanyi, 2000) en un momento en que los años transcurridos hacía que fueran desapareciendo la mayoría de los testigos de la guerra civil. Ante la inminencia de la desaparición de la “memoria comunicativa”, surgía la premura por integrar el recuerdo de las víctimas en la “memoria cultural” (Assmann, 1999). Una necesidad que, frente a las rápidas protestas de los publicistas de derecha, no implicaba ningún tipo de revanchismo, y era expuesta en términos sumamente conciliatorios, como en las novelas de Antonio Muñoz Molina y Javier Cercas, representativas de este periodo.

El éxito de estas obras, y la asunción por gran parte de la ciudadanía de la necesidad de incluir el recuerdo de las víctimas en nuestra memoria histórica, produjo una amplia ola de novelas y películas situadas en la guerra civil, ambientación dramática que facilitaba situaciones extremas, ‘novelescas’, de las que películas como *Las trece rosas* (2007) destacan en su recurso a un maniqueísmo antes impensable. Como toda corriente literaria de éxito, la “novela de la memoria” trajo consigo un gran número de novelas que solamente asumían los elementos más llamativos y produjo un cierto hastío o banalización del género. Hasta el punto de que, con la ley de lo nuevo que rige inevitablemente el campo literario, era esperable que la atención crítica privilegie hoy en día propuestas novelísticas ra-

dicalmente distintas, como las de la etiquetada como “generación Nocilla”, y que novelas como *La noche de los tiempos* (2009) de Muñoz Molina no cuenten entre las influencias de los jóvenes narradores.

Podría parecer, por tanto, que la memoria de la guerra civil y el franquismo, incorporada a la discusión política, ha sido agotada como materia para la novela más vanguardista. Sin embargo, para algunos autores, el trabajo de asimilación de la traumática historia reciente no puede darse tan pronto por clausurado, más aún cuando se sienten claramente insatisfechos con la representación de la guerra civil y el franquismo que aparece en la novela de las dos últimas décadas. A mi entender, el escritor que mejor ha sabido mostrar esta inconformidad y presentar una alternativa de representación es el sevillano Isaac Rosa, en sus novelas *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007).

La crítica al discurso heredado en *El vano ayer* y el cambio de paradigma narrativo

Con ocasión de la publicación de *El vano ayer*, Isaac Rosa redactó para la prensa un breve texto donde se planteaba las condiciones en que le cabía a un escritor por entonces menor de treinta años escribir acerca del franquismo, cuando “a la carencia de recuerdos se une la insatisfacción acerca de la oferta de recuerdos disponibles”. Y concluye: “Es necesario entonces recordar preguntándome a la vez por qué recuerdo así, por qué me hacen recordar así. Es necesaria una memoria reflexiva, autocrítica, diseccionada. Reformular las preguntas, aunque se demoren las respuestas. Escribir lo que no recuerdo, pero también lo que otros no recuerdan, aunque deberían” (Echeverría, 2004). En una entrevista publicada por las mismas fechas, declararía: “A mí me ha parecido insatisfactorio y reduccionista el discurso que se ha transmitido desde la ficción: en la novela, en el cine, en la televisión” (Barrera, 2004).

El vano ayer, que surge de esta insatisfacción, adopta la forma del *work in progress*, de una novela que se va haciendo, que describe su proceso de escritura. Con la sinceridad y la ironía de quien escribe tras el éxito de otros autores con novelas como *Soldados de Salamina* que adoptaban la forma de la *quest*, de la búsqueda de una vida real que había que rescatar del olvido, Rosa no finge un encuentro inesperado, sino que describe su deliberada búsqueda en la historiografía del franquismo de una vida que pueda ser novelizada, espigando los nombres hasta que da por azar con el de Julio Denis, que decide utilizar con el propósito deliberado de escribir un “relato real” en una época en la que se ha convertido en el género de moda para la crítica, como comenta insertando un pastiche teórico:

Entendamos por fin que la realidad, fielmente recogida por nuestros historiadores, nos tiende puentes argumentales de enorme potencial, celebrados por nuestros críticos y teóricos (*la creciente promiscuidad de ficción y no ficción en la más reciente narrativa española, la compacidad de lo real bajo el disfraz de reportaje, la subordinación de la imaginación narrativa a los términos de una realidad más o menos documentable*, aseguran en seminarios de verano

y suplementos culturales), preferidos por el sabio público lector y por el no menos sabio cuerpo editorial (Rosa, 2004: 14–15).

El autor, situado entre una multitud de “jóvenes novelistas con afán de realidad” (2004: 11), con “ansia por entregarnos al relato real” (19) se encuentra sin embargo con la “saturación” del panorama novelístico, que habría agotado las posibilidades de variación esquemática para narrar el franquismo, que divide en seis esquemas, alguno de los cuales recuerda por ejemplo a *La larga marcha* de Rafael Chirbes: “Historias entrelazadas, varios personajes tangenciales que actúan como perfectos paradigmas de sus respectivos grupos (el opositor, el intelectual, el camisa vieja, el comisario, el oportunista, etc.) y que acaban por colisionar en un final dramático” (16). El narrador se propone “construir una novela que no mueva al sonrojo al lector menos complaciente”, una novela “que no sea en vano, que sea necesaria” (17). Por esta razón, el narrador muestra una extrema autoconciencia, que le hace ponerse en guardia frente a los “tópicos, más o menos afortunados clichés” y los estereotipos aptos para el “lector perezoso” que ha llegado a conocer la historia del franquismo a raíz de la boga de novelas sobre el tema que la usan como mero gancho. Un hecho que, si por una parte parecería beneficioso al haber extendido al grueso de la población la conciencia sobre los crímenes de la dictadura, habría venido acompañado de una banalización, convirtiendo en lugar común y descargando de su realidad a “palabras como *represión, clandestinidad, régimen, comunista, célula, camarada*” (22). Lo cual habría tenido su culmen en la serie *Cuéntame*, a la que se alude como “alguna serie de televisión que ha culminado la corrupción de la memoria histórica mediante su definitiva sustitución por una repugnante nostalgia” (22). En dicha serie, como analizara agudamente Isabel Estrada (2004), el pasado se hace presente a través de los principios de nostalgia y fetichización de los objetos convertidos en reliquia, con lo cual ejerce una influencia más peligrosa que el paralelo auge de la historiografía revisionista franquista de publicistas como Pío Moa o César Vidal.

El narrador de *El vano ayer*, por ello, está siempre en guardia, consciente de que por su tema, es “un relato amenazado por plagios y lugares comunes” (Rosa, 2004: 99). Así, cuando se menciona que Sánchez estuvo en un hogar de Auxilio Social, en lugar de describir nuevamente las condiciones de estos lugares, se recomienda “a cambio de omitir ese meandro descriptivo de indudable interés, la lectura de la certera serie *Paracuellos*, de Carlos Giménez” (97)¹. No menor es el riesgo de la deformación que supone la presentación grotesca del régimen, que minimizaría su carácter represivo y criminal.

La visión ridiculizante de un régimen que, antes que grotesco (que lo era y mucho) fue brutal. Consciente o inconscientemente, muchos novelistas, periodistas y ensayistas (y cineastas, no los olvidemos) han transmitido una imagen deformada del franquismo, en la que se cargan las tintas en aquellos aspectos más garbanceros [...]. Se construye así una digerible impresión de régimen bananero frente a la realidad de una dictadura que aplicó, con detalle y hasta el último

¹ Sobre este cómic y otros que tratan el periodo franquista, véase el artículo de Nonnenmacher (2006).

día, técnicas refinadas de tortura, censura, represión mental, manipulación cultural y creación de esquemas psicológicos de los que todavía hoy no nos hemos desprendido por completo (Rosa, 2004: 31–32).

Con ello, señala el escritor sevillano, se forma “una memoria que es fetiche antes que de uso; una memoria de tarareo antes que de conocimiento, una memoria de anécdotas antes que de hechos, palabras, responsabilidades. En definitiva, una memoria más sentimental que ideológica” (32). Frente a esa caracterización del franquismo como régimen grotesco, que aparece con frecuencia en películas como *Madregilda* (1993) y del franquista como personaje cómico, incluso entrañable (recuérdese al protagonista de la serie *Lleno, por favor*, televisada por Antena 3 con gran éxito entre 1993 y 1994), Isaac Rosa sabe conjugar en su novela lo grotesco con el horror, como al recordar las víctimas de la represión franquista y los inverosímiles partes de defunción aparecidos en la prensa, hablando de “otros que ya perdieron sus nombres y que fueron capaces de prodigios envidiados por Houdini: ahorcarse con las manos esposadas, bucear pantanos con el cráneo astillado a balazos, detener a voluntad la respiración y los latidos del corazón (parada cardiorrespiratoria lo llamaban los esforzados forenses) o lanzarse cual futbolísticos guardamentas a atrapar con el pecho las balas perdidas que en las manifestaciones buscaban el cielo” (2004: 39).

Como ha señalado Evelyn Hafter, *El vano ayer* “establece un diálogo permanente [...] con los autores de su generación (con un cuestionamiento acerca del modo en que han tratado el pasado reciente)” (2007: 251). Así, otra tara de la ola de “novelas de la memoria” criticada por Rosa es la propensión a situar a los personajes de oposición en grupos revolucionarios al margen del desacreditado PCE, falseando con ello la realidad, inventando “supuestos grupúsculos radicales denominados con atractivas siglas que suelen combinar las palabra “vanguardia”, “revolucionario”, “popular”. Preferencia que traiciona estadísticamente la realidad de una mayoritaria movilización y organización comunista, siendo el Partido Comunista de España (al fin con todas sus letras, rotundo en la página, temerario) quien acaudala el mayor número de muertos, detenidos, torturados, años de cárcel” (57–58). Una vez más, es inevitable relacionar la crítica de Rosa con la paradigmática *La larga marcha* (1996), en la que sus protagonistas militaban en una ficticia “Alternativa Comunista”.

Esta reivindicación, consciente de las respuestas que podría provocar, prevé las críticas e, irónicamente, sitúa a continuación, como contrapeso por haber escogido un protagonista comunista que, como se sabrá más adelante, es torturado hasta la muerte en los calabozos de la Dirección General de Seguridad, las distintas percepciones de una manifestación, para dar “voz a todas las partes” y pagar peaje al “perspectivismo indulgente del que somos hijos” (81), incluyendo la prensa franquista y la francesa, las de un político del régimen, la del estudiante Luis Tomás Poveda, gravemente herido por la policía, y la de un policía a caballo que cae del mismo durante los altercados, sufriendo una lesión que le deja inválido para volver a cabalgar. En otro momento, se escribe a dos columnas dos trayec-

torias completamente diferentes del personaje de Julio Denis, para que “cada lector elija según preferencia” (172). Mientras que en la columna de la izquierda Denis es rigurosamente apolítico, en la de la derecha es un entusiasta del nuevo régimen, que se ofrece como delator, con una carta que plagia la que Camilo José Cela enviara en 1938 ofreciéndose para aportar información sobre residentes en Madrid poco afines al régimen victorioso.

La ironía y cuestionamiento de todos los discursos se muestra, por ejemplo, mediante el uso del diccionario. Así, al tiempo que dos personajes anónimos discuten sobre la verdadera personalidad de André Sánchez, otro emisor enuncia 76 adjetivos enaltecedores por orden alfabético, desde “abnegado” a “vigoroso”, o cuando se incluye una digresión enciclopédica sobre la especie del “chivato español (delator hispaniolus)”, que tuvo su auge durante el “período geológico conocido como «franquismo»” (75 y 78) y que se basa en la definición de “rata” en el *Diccionario de la Real Academia*. Aunque sin duda el pasaje más llamativo es la crónica en castellano antiguo, que parodia el antimodernismo y el discurso de Cruzada sobre el que la dictadura franquista quiso basar su legitimidad (251–264).

Asimismo, frente al gusto por el desenlace inesperado de no pocas novelas de la memoria, *El vano ayer* resulta una novela declaradamente antiefectista, que, por ejemplo, anuncia que André Sánchez murió, deshaciendo “esas esperanzas que algunos mantienen de una vuelta de tuerca final en la intriga, una sorpresa de dobles juegos, un André Sánchez envejecido que aparece treinta años después para contarnos su misteriosa peripecia de cambios de identidad e infiltraciones” (242). Como es evidente, Rosa alude irónicamente a obras como *Beatus Ille* (1986) de Muñoz Molina, con la reaparición del escritor Jacinto Solana, supuestamente asesinado, o películas como *La luz prodigiosa* (2003), donde el reaparecido era nada menos que Federico García Lorca.

El narrador, hacia el final de su obra, declara haber “arrojado a los pies del lector materiales enfermos, explicitado mecanismos que normalmente son encubiertos por la habilidad manufacturera del novelista, el andamiaje siempre se disimula tras hermosas cortinas”. Confiesa que el motivo de ello es su “hartazgo ante cierta escritura de plantilla [...] que trampea al lector con los viejos recursos ya conocidos: intrigas dosificadas, elementos dispuestos con helada premeditación, motivos repetidos con un compás exacto, ambigüedades afinadas, o ese meritorio runrún que destilan ciertas novelas y del que salimos con sensación de desvalimiento, de haber sido llevados de la mano por alguien que considera que no sabemos andar” (291). Por el contrario, como ha señalado Melanie Valle, en *El vano ayer*, “se enfoca el proceso de construcción de la historia al mismo tiempo que se cuestiona la relación entre realidad y ficción” y se invita al lector “a ser más crítico cuando escucha o lee relatos a propósito de una experiencia pasada y, en particular aquí, relatos que cuentan unos acontecimientos ubicados en la guerra civil o la dictadura franquista” (Valle, 2007: 78).

La novela se cierra con una “adenda bibliográfica”, que resulta un ejemplo representativo del “documentalismo parahistoriográfico y hasta cierto punto an-

tipoético” que el hispanista alemán Ulrich Winter observa en las últimas novelas españolas sobre la guerra civil. En la misma línea, Antonio Gómez López-Quiñones y Christian von Tschilschke habían hablado de una “retórica de la anti-literariedad” (Winter, 2010: 256). Pero, como apuntó brevemente Winter, esos recursos aparentemente contraproducentes en literatura señalan un cambio de paradigma en la novela de la memoria. Anteriormente, en novelas como *Beatus ille* (1986), *Beltenebros* (1989) o *El jinete polaco* (1991), sólo existía una memoria, que además resultaba irrecuperable por estar contaminada por lo imaginario. La memoria resultaba, en realidad, una metáfora de la ficción, y no al contrario, lo cual suponía un concepto, en definitiva, tradicional de memoria. A partir de obras como *El lápiz del carpintero* (1998), se esboza una evolución y la memoria resulta irrecuperable por polifónica, por no haber una memoria unívoca. Actualmente, novelas como *El vano ayer* muestran un cambio fundamental, por su empeño en *presentificar* la misma realidad histórica a la vez que se la representa literariamente, en un deseo por establecer una relación segura con el pasado, para la cual la historiografía resulta a veces un asidero más convincente que los efectismos de la novela policiaca recurrentes en otras novelas.

Reescritura satírica y autoocrítica

Este auténtico cambio de paradigma se pone de relieve con gran carga de ironía en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), “lectura crítica” que realiza un anónimo comentarista sobre *La malamemoria*, y cuyas apostillas, en letra cursiva, acompañan la reedición de esta novela encuadrable en el paradigma anterior, desde la declaración de denuncia con la que concluía su prólogo a esta novela, donde de manera no poco retórica sentenciaba:

Nadie sabe nada, nadie conoce o recuerda nada, y la ignorancia y el olvido permiten y fomentan la desidia de los válidos, la impunidad de los más callados criminales, el insulto de las víctimas, la muerte discreta de los notables, la ignominia de los héroes y el anonimato de los humildes, la gloria de los falsarios, la corrupción de los amantes y la muerte del sentimiento (Rosa, 2007: 17).

El “más callado criminal” es por supuesto Gonzalo Mariñas, cuyo nombre es una referencia hipertextual a Javier Mariño, protagonista de la novela homónima, y al autor de ésta, Gonzalo Torrente Ballester², y cuya elección parece apuntar a una denuncia paralela a la limpieza de su pasado realizada por no pocos escritores de pasado fascista. La trayectoria de Gonzalo Mariñas, que participó de manera despiadada en la represión para luego evolucionar “como tantos otros, desde el triunfalismo franquista hasta posturas reformistas” (2007: 61) hace pensar en otras figuras de novelas posteriores como el Rubén Bertomeu de *Cremato-*

² Para un análisis de la ideología fascista de este personaje puede verse mi artículo (2010: 167–171).

rio (2007) de Rafael Chirbes, o el Julio Carrión de *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes.

El comentarista, sin embargo, denuncia (frente a la complejidad de los personajes mencionados, especialmente el protagonista de la novela de Chirbes), lo plano y maniqueo del personaje, rápidamente adscrito por el lector al tipo del cacique, “*una imagen construida de tópicos, de manera que cualquier intento de presentarla tropiece en el lugar común, cansino para el lector, que dirá eso de bueno, ya está el típico cacique... [...] Y es que la clase dominante, como decíamos, se protege de ser desvelada mediante su congelación en el estereotipo, que a fuerza de mostrarla la encubre, no sé si me explico*” (243). Asimismo, y ello es más grave desde la perspectiva del comentarista, el drama de esta novela está provocado por una venganza personal: “Para comprender la matanza, nos metemos en el terreno de las venganzas personales, el odio acumulado, el cainismo, el rencor, los ajustes de cuentas pendientes. Los hombres de Alcahaz no son asesinados por ser republicanos, ni comunistas, ni anarquistas, ni sindicalistas, ni de izquierda” (299–300).

Como el Luis Forest de *La muchacha de las bragas de oro* (1978), Mariñas aspira a blanquear su pasado mediante la escritura de sus memorias, sólo que aquí encarga a un “negro” escribir su historia, el protagonista, quien es muy consciente de la narratividad de la historia: “Sólo hay que encontrar la palabra adecuada, el adjetivo que modere una actitud, el sustantivo que relativice lo que hizo. Es cuestión de palabras: para transformar la historia pasada sólo hace falta utilizar distintas palabras para contarla, ya sea la historia universal o la personal; todo se reduce a un juego de palabras” (242).

Desde el principio, el protagonista se implica inusualmente en la escritura de la biografía de Mariñas, “aportando al escrito sensaciones propias, extraídas de un recuerdo común, mezclado con la vida del fenecido” (83), “la investigación de Mariñas se prendía cada vez más de jirones de mi mala memoria” (145). Como puede verse, la novela *La malamemoria* pertenece a la primera oleada de novelas de la memoria, donde ficción e historia se confunden, y donde la búsqueda histórica sirve al propio desarrollo personal del protagonista. De manera similar, en la novela se repetirán las típicas críticas al “pacto de olvido” de la Transición, un topos recurrente en la novela de la “memoria recuperada”. Al protagonista narrador le cuesta llenar las memorias de Mariñas en “aquellos años borrados de la memoria individual y de la colectiva, en este ejercicio de amnesia a que todos nos obligamos” (83). Pero el comentarista, que escribe desde un punto de vista posterior, desde la inflación memorialística, denuncia como defecto común de las novelas de la recuperación de la memoria “*el didactismo, la voluntad informativa (y algo educadora) que sobre la desinformada ciudadanía parecen tener los autores*” (90).

El anónimo comentarista critica agriamente las representaciones de los personajes campesinos y obreros, inevitablemente tipificados, en un “belenismo” o cosificación que no hace sino negarles su identidad individual, y lo hace con notable ironía al remitir al parte final de guerra del general Franco: “*Vencido*

y desarmado el realismo social, la clase trabajadora ha sido expulsada de la literatura, y se resigna a no ser representada más que desde esta idealización, como algo pintoresco que da olorillo a las novelas” (134). Asimismo, censura la polifonía adulterada, pues “el autor finge una objetividad apoyada en la multiplicidad de puntos de vista, pero tales puntos de vista son elegidos según un juicio previo. Mariñas es malo, malísimo, y sólo puede ser acusado [...] o defendido de manera que la propia defensa ya sea otra forma de acusación” (142). La novela escrita por Rosa en 1999 caía en otro de los defectos que criticaba el narrador de *El nuevo ayer*, como el final efectista con la aparición del presuntamente fallecido Mariñas y el anudamiento de una historia de amor entre el protagonista y la mujer que conoce en su búsqueda. Como se apunta al final, la guerra civil y la represión “se convierten en pretexto narrativo” al servicio de “una historia entretenida, un ejercicio de estilo, una convencional trama de autoconocimiento y, por supuesto, de amor” (444). La guerra civil serviría como simple decorado donde paradójicamente “el lector se siente cómodo”.

No ha de extrañarnos que la actual novela de la memoria recurra al “documentalismo parahistoriográfico” del que hablaba Winter, ya que, como reflexiona el comentarista, en la fijación del discurso sobre el pasado reciente en España, “la ficción viene ocupando [...] un lugar central que tal vez no debería corresponderle, al menos no en esa medida. Y sin embargo lo ocupa, lo quiera o no el autor, que tiene que estar a la altura de esa responsabilidad añadida” (445). Para Juan Goytisolo, la lectura crítica de Rosa suponía un “ejercicio de valentía y lucidez” por aplicar a su propia obra la crítica de la “formalización temática” (2007) de la novela sobre la guerra civil. Pero además, al mismo tiempo, esta lectura párrafo por párrafo continúa, ahora desde el punto de vista del lector, el giro performativo que, con su desconfianza hacia la ficción y el regreso a la historiografía, está tomando la producción novelística más innovadora sobre nuestro pasado reciente.

Bibliografía

- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Múnich: Beck, 1999.
- BARRERA, Luis. Isaac Rosa Camacho, escritor: El discurso transmitido por la ficción sobre el franquismo es reduccionista. *El Periódico de Extremadura*, 11-VII-2004.
- ECHEVERRÍA, Ignacio. Una novela necesaria. *El País* 12-VI-2004.
- ESTRADA, Isabel. Cuéntame cómo pasó o la revisión televisiva de la historia española reciente. *Hispanic Review*, 2004, LXXII, 4, pp. 547–564.
- GOYTISOLO, Juan. Ejercicio de valentía y lucidez. *El País* 17-III-2007.
- HAFTER, Evelyn. El vano ayer. *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, 2006, 7, pp. 249–252.
- LABANYI, Jo. History and Hauntology; or, What Does One do With the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction on the Post-Franco Period. In *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon RESINA. Amsterdam: Rodopi, 2000, pp. 65–82.

- MARTÍN GIJÓN, Mario. La visión de París como reflejo de las dos Españas: *Niebla de cuernos* (1940) de José Herrera Petere y *Javier Mariño* (1943) de Gonzalo Torrente Ballester". *Anuario de Estudios Filológicos*, 2010, 33, pp. 161–171.
- NONNENMACHER, Hartmut. La memoria del franquismo en el cómic español. In *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich WINTER; Joan Ramon RESINA. Madrid: Iberoamericana, 2006. pp. 177–209.
- ROSA, Isaac. *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- ROSA, Isaac. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- VALLE COLLADO, Melanie. *Juegos metaliterarios en El vano ayer de Isaac Rosa* [online]. Universidad de Lieja. Tesina de licenciatura. In: <http://ahbx.eu/ahbx/wp-content/uploads/2010/02/tesina-melanie-valle-collado.pdf>.
- WINTER, Ulrich. De la memoria recuperada a la memoria performativa. Hacia una nueva semántica cultural de la memoria histórica en España a comienzos del siglo XXI. In *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Ed. Dagmar SCHMELZER; Christian von TSCHILSCHKE. Madrid: Iberoamericana, 2010, pp. 251–268.

Abstract and key words

The novels *El vano ayer* (2004) and *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) by Isaac Rosa, are two prime examples of “the performative turn” that has occurred in the last decade in the novels on the topic of Spanish traumatic memory (civil war, Franco and, increasingly, transition to democracy). If in the eighties and nineties it was important the problematics of “memory recovery”, the success of novels about these periods has enabled and made necessary a change of perspective. If we can speak referring to *El vano ayer* of a “novel of suspicion” that warns against the *clichés* that were beginning to fossilize in novels of this subject, and that are fought through the multitude of perspectives, the ongoing calls to the reader, intertextuality, the interweaving of genres and a thorough work on the language, in *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), we are given the relentless “critical reading” an anonymous reader has had on Rosas’s novel *La malamemoria* (1999), fully registered in the previous paradigm. While both novels show this performative turn of the “semiotics of memory” (Winter), Isaac Rosa uses the tradition of critical novels which widened the genre boundaries, such as those by Luis Martín Santos, Juan and Luis Goytisolo or Miguel Espinosa.

Isaac Rosa, recuperación de la memoria, memoria histórica, narrativa española contemporánea, guerra civil española.

