

MAGDA POTOK

ESTRATEGIAS LITERARIAS PARA LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA. LA NARRATIVA ACTUAL FRENTE A LA GUERRA CIVIL

“No sé lo que siento hasta que lo formulo”
Alberto Méndez

La cantidad de novelas motivadas por la memoria de la guerra civil es tan extensa que para hacerse una idea habría que compilar una bibliografía de sus bibliografías¹. Es digno de atención, por ejemplo, que en mi país, Polonia, el estudio más amplio (y acaso más significativo) aparecido en el seno de los estudios hispánicos esté dedicado precisamente a este tema².

En los últimos años, hemos podido observar una reanimación del debate en torno al conflicto de los años 1936–39 y el franquismo, en todos los sectores de la vida pública –periodístico, cultural, académico, político, civil y estatal– que desembocó en la constitución de las asociaciones para la Recuperación de la Memoria Histórica y en la Ley de Memoria Histórica (2007), concebida como un reconocimiento a las víctimas de la guerra y de la dictadura.

La necesidad de seguir indagando en la memoria colectiva ha sido compartida por los escritores que abordaron el tema con una intencionalidad testimonial, demostrando que la literatura sabe estar muy próxima a los problemas que preocupan a la sociedad. En la labor de la recuperación o revisión de la historia, la narrativa ha desempeñado –y sigue desempeñando– un rol fundamental, contribuyendo a la tarea de rescatar las voces perdidas y apuntando a que la reconciliación no debe y no puede llevar al descuido de la memoria; al contrario: según leemos en el archicitado prólogo de Carlos Piera a *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (2004: 11): “superar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido.”

¹ Son numerosas las bibliografías relativas a la literatura de la guerra civil. En el campo de la prosa, entre las más completas, aunque ya anticuada, debe mencionarse la bibliografía comentada de Maryse Bertrand de Muñoz, *La guerra civil española en la novela*, 3 vol., Madrid, Porrúa Turanzas 1982. Bertrand de Muñoz es también autora de bibliografías más recientes, publicadas en formatos electrónicos: *Bibliografía de la guerra civil española de 1936 a 1939*, por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en 2005 y 2007.

² Me refiero al ensayo de Piotr Sawicki, *Wojna domowa 1936–1939 w hiszpańskiej prozie literackiej*, publicado originariamente en 1985, en polaco. Últimamente, puesto al día y traducido al castellano, ha sido ofrecido en la página web del Instituto Cervantes. Consúltese la bibliografía final.

De parte de la ficción literaria hemos visto pues una urgencia o, como quiere Antonio Gómez López-Quiñones, una “ansiedad representativa”, ante la desaparición de la generación de aquellos que participaron en la guerra, para recuperar sus experiencias y “ofrecerles un espacio a sus voces” (Gómez López-Quiñones, 2006: 217). Según confiesa Dulce Chacón, autora de *La voz dormida*, novela centrada en un grupo de mujeres recluidas en la cárcel de Ventas: “creo que tenemos el deber de hacerlo. Todavía hay gente que nos puede contar su historia de primera mano [...]. No es casualidad ni es una moda el que haya tantas publicaciones sobre la represión de la posguerra porque somos una sociedad que no se conoce a sí misma, y un pueblo sin memoria es un pueblo enfermo...” (Chacón, 2002: 41).

Es digno de atención, en este sentido, el fenómeno observado en la sociedad israelí, en relación al Holocausto, el de la *tercera generación*, que para España equivale al rótulo de “los niños de la transición”: la generación de los nietos de los combatientes de la guerra civil, que crecieron en la democracia y sin embargo demuestran un gran interés por indagar en la historia de sus padres y abuelos afectados directamente por la guerra y la dictadura. Jordi Soler (nacido en 1969), narrador y nieto del protagonista de la novela *Los rojos de ultramar*, confiesa que se vio obligado a escribir la novela cuando comprobó, tras una conferencia en la Universidad Complutense de Madrid, un absoluto desconocimiento de la problemática del exilio republicano por parte de los estudiantes (Soler, 2004: 16). “Creo que los autores tenemos una gran responsabilidad, en tanto que agentes ideológicos y forjadores de esa memoria”, afirma otro representante de esta generación, nacido en 1974: Isaac Rosa (2006: 58). En su novela *El vano ayer*, publicada en 2004, leemos: “El olvido impuesto sobre los muertos puede, en efecto, convertirse en una segunda muerte” (Rosa, 2004: 63).

Tanto los “autores-nietos” (Isaac Rosa, Jordi Soler, Ernesto Pérez Zúñiga, Juan Manuel de Prada) como sus compañeros mayores como Dulce Chacón, Javier Cercas, Javier Marías o Andrés Trapiello afrontan la guerra civil no a partir de la memoria directa (según lo pudieron hacer p.ej. Jorge Semprún o Ramón J. Sender) sino a partir de la *postmemoria*: otro concepto desarrollado en el contexto del Holocausto, por Marianne Hirsch, para dar cuenta de aquellas representaciones que son creadas por mediación de otros relatos, anteriores y surgidos directamente del trauma. (Hirsch, 1997: 22). Según Hirsch, la postmemoria favorece un replanteamiento de la historia desde la subjetividad, por las generaciones posteriores, distanciadas del trauma y por tanto, capaces de expresarlo y resolverlo (Hirsch, 2001: 12). En la misma clave, evocando a Gianni Vattimo, Rober Spire, en su comentario a *Soldados de Salamina*, apunta a que la otra/nueva comunidad, representada en este caso por Javier Cercas, cuando vuelve a interpretar lo ocurrido, no lo hace sobre la “realidad” ni sobre la “verdad” sino sobre una interpretación de los hechos realizada en un determinado momento histórico: “Para realizar o hacer realizable esta reinterpretación dinámica, se esfuerza por documentar no tanto lo ocurrido como lo ya narrado; es decir, lo inventado. Un hecho concreto da lugar a una invención lingüística, y ésta a otra *ad infinitum* hasta suplantar totalmente lo ocurrido con lo contado” (Spire, 2005: 81). Javier Cercas, al no tener

acceso a los hechos mismos, construye su relato a partir de las narraciones de los demás, perfectamente consciente de las limitaciones que esto supone (volveré sobre esta cuestión más adelante). Cuando ve en la Filmoteca el vídeo de uno de los noticiarios de la posguerra donde Sánchez Mazas cuenta la historia de su fusilamiento frustrado, le sorprende la coincidencia discursiva (la precisión verbal, el ritmo, el tono, etc.) de su relación con la escuchada sesenta años más tarde de parte de Sánchez Ferlosio, hijo del escritor falangista, y se da cuenta de que “lo que Sánchez Mazas le había contado a su hijo (y lo que éste me contó a mí) no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces” (Cercas, 2001: 42–43). Robert Spires señala además que el mismo título, *Soldados de Salamina*, es un título perteneciente a otro relato, el que se propuso escribir Sánchez Mazas, un “título por lo visto plagiado”, así como otros tantos elementos narrativos, por ejemplo los “amigos del bosque”. “Si el falangista no los hubiera puesto en su narración –arguye Spires– sin duda no habrían existido más allá de sus propias memorias y la de sus familiares y amigos [...]; sólo sobrevivimos más allá de la muerte de los que nos conocen si logramos existencia ficticia, sea artística o histórica” (Spires, 2005: 82).

En este orden de cosas, Isabel Cuñado (2007: 1–11) propone recurrir al término de la “novela española de la postmemoria”, insertando en la categoría, entre otros títulos: *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, *El heredero* (2003), de José María Merino, el primer volumen de la novela de Javier Marías *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza* (2002), *El vano ayer* (2004), de Isaac Rosa. El mismo Isaac Rosa, en un texto ofrecido a la prensa con ocasión de la publicación de *El vano ayer* (circunstancia evocada por el crítico Ignacio Echevarría), se plantea las condiciones en que le cabe a un menor de 30 años escribir acerca del franquismo. “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” (Echevarría, 2005: 281–282).

Han aparecido pues nuevos escritores y han propuesto nuevos enfoques, en diálogo o en oposición a los discursos heredados. Aparte del compromiso ético concebido como la responsabilidad de no olvidar y de realizar la labor del duelo reivindicada por Carlos Piera³, la narrativa reciente de la guerra civil ha demostrado un interés marcadamente literario, generador de una serie de recursos y estrategias orientadas a la recuperación del pasado desde una perspectiva arraigada en el presente.

Entre las inquietudes más notorias está la señalada problemática de la diferencia o relación entre la historia y la memoria, entre “lo real” y “lo imaginario” entre “lo ocurrido” y “lo narrado”. Se discuten las posibilidades de la apropiación estética de la historia y el carácter ambiguo de la verdad. Dado que la novela de

³ Remito otra vez al prólogo de Carlos Piera a la novela de Alberto Méndez: “En España no se ha cumplido con el duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable” (Méndez, 2004: 11).

la guerra civil está situada en el pasado, estamos ante un género que por esencia mezcla historia y ficción, lo cual provoca la pregunta por las diferencias entre la narración histórica y la narración novelesca, una pregunta que –según observa Celia Fernández Prieto– tal vez carezca de pertinencia ya que tales diferencias “son una cuestión de grado y no de principio” (Fernández Prieto, 2006: 51). A la luz de las aportaciones de la hermenéutica e historiografía modernas, “no hay hechos, tan sólo interpretaciones” (Nietzsche, 2006) y “toda historia es ante todo un artefacto literario” (White, 2003). Esto le permite a un Isaac Rosa decir explícitamente en una de sus novelas, *El vano ayer*: “Puesto que todo es invención, el relato en tiempo pretérito puede construirse de forma autónoma, con los ingredientes que elija el autor” (Rosa, 2004: 211–212).

El problema de la ficcionalización de la historia ha llevado a Javier Cercas a desarrollar su concepto de *relato real*, expuesto y realizado en *Soldados de Salamina*. “Será como una novela” –explica el Cercas literario la idea a su novia Conchi–. “Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad” (Cercas, 2001: 68). La historia del fusilamiento evitado de Rafael Sánchez Mazas y de la búsqueda de su benefactor participa de dos registros: el documental (el narrador se basa en una serie de textos escritos y entrevistas) y el imaginario, además de las consideraciones explícitas sobre el mismo acto de narrar. En *Diálogos de Salamina*, un libro que recoge las impresiones del autor sobre la novela y la conversación mantenida entre Javier Cercas y David Trueba, autor de la adaptación cinematográfica, Cercas afirma que la expresión *relato real* es “deliberadamente equívoca, porque es, de entrada, un oxímoron [...], todo relato [...] comporta un cierto grado de invención, puesto que es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla: en cuanto empezamos a contar ya estamos alterando la realidad, ya estamos inventando” (Cercas & Trueba, 2003: 90).

Lo que le interesa a Cercas es captar a través de la literatura una verdad originada por la historia y conservada, aunque transformada, en la memoria. Partiendo de una anécdota histórica, el relato, mediante un laborioso proceso de recuperación de testimonios (otros artefactos narrativos, por cierto), consigue recrear (o sea, crear retrospectivamente) una verdad, en este caso la del héroe o los héroes anónimos, guardianes de la libertad. Lo creado, lo inventado es justamente lo que presta valor trascendente a la obra, observa Robert Spires (2005: 80) en el mencionado análisis de *Soldados de Salamina*. En la misma clave –de la realidad/memoria/historia recuperada a través del ingenio literario– pueden leerse otros relatos, p.ej. *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, un texto de gran calidad artística y enormemente persuasivo. “Su poética” –apunta Santos Sanz Villanueva en su reseña del libro– “no sería otra sino la de rescatar la realidad en su valor intrínseco, como datos ciertos, y pasarla por el tamiz de un tratamiento narrativo. Esto tiene poco que ver con el realismo tradicional y da a la realidad una nueva perspectiva” (Sanz Villanueva, 2004: 47).

Los “narradores de la postmemoria” despliegan un arsenal de recursos orientados a la renovación de los moldes narrativos, rebuscando en el pasado desde una perspectiva muy actual, a nivel del argumento y de la episteme. Muchos de

sus relatos cobran la forma de una investigación, realizada desde el presente bien definido, centrada en un episodio de la guerra o de la dictadura, acaso en un personaje real como es el escritor Rafael Sánchez Mazas en *Soldados de Salamina* o la poetisa Ana María Martínez Sagi en *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada. La historia del pasado se (re)construye a base de diversas fuentes: manuscritos encontrados, cartas, documentos oficiales, entrevistas, testimonios de juicios, cintas magnetofónicas, etc. Isaac Rosa, en *El vano ayer*, incorpora recortes de prensa, citas de los libros de referencia; en *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón, encontramos fotografías y referencias bibliográficas, y en *La voz dormida*, de Dulce Chacón, hasta una condenatoria mecanografiada. En estas “tramas de búsqueda”⁴, el narrador en primera persona, muchas veces identificado con el autor, trata de reconstruir el pasado al mismo tiempo que darse a conocer él mismo, compartiendo con el lector reflexiones sobre el texto que está escribiendo. El efecto que se pretende conseguir con este artificio de la investigación es fortalecer la credibilidad: “la documentación funciona como referente para el juego de la simulación”, observa Juan Carlos Martín Galván (2006: 145) en su tesis dedicada al realismo documental en la narrativa española.

Isaac Rosa, en el ejercicio de la deconstrucción (“lectura crítica”) de su propia novela realizado en *Otra maldita novela sobre la guerra civil* (el libro reproduce la novela original *La malamemoria* con una serie de comentarios burlones de un supuesto lector), apunta autoirónicamente a esta práctica literaria generalizada: “esquema común a muchas novelas de los últimos años (la investigación a partir de un hallazgo fortuito de algún episodio oculto del pasado)” (Rosa, 2007: 24)⁵. Pues tal como se encarna en la ficción, el paradigma de la investigación realizada por un narrador obsesionado con la reconstrucción de los hechos y, simultáneamente, de su propio relato, lo encontramos, aparte de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, en *Las esquinas del aire: en busca de Ana María Martínez Sagi* de Juan Manuel de Prada, en *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón, en *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler, en *El vano ayer* de Isaac Rosa, en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, y muchas más de las novelas que invitan al lector a bucear en los testimonios del pasado.

Otro recurso para lograr el efecto de la verosimilitud del artificio ficcional es la polifonía, la multiplicación de las voces, articuladas por distintos sujetos, en estilos y, en ocasiones, también tipografías diferentes. Ricardo Senabre observa

⁴ Término de Celia Fernández Prieto (2006: 49).

⁵ En referencia a la primera parte de su libro, dice irónicamente: “El primer capítulo ya se apresura a plantear el que seguramente será el hilo conductor de la novela: la búsqueda –“la busca”, como titula esta primera parte–, la investigación desde el presente (aunque este presente sea 1977) sobre hechos del pasado, a partir de algún elemento casual, dudoso y enigmático (en este caso, un pueblo desaparecido y negado). Todo lo cual, siguiendo el previsible esquema [...], desemboca en el inevitable descubrimiento de... ¡Un secreto de la guerra civil! En efecto, una historia olvidada, un drama terrible del que nadie tiene recuerdo, unas vidas perdidas en el sumidero de la historia, etc., etc. [...] Demasiado visto” (Rosa, 2007: 24).

que este mecanismo, muy estudiado por la teoría literaria, “introduce un factor de incertidumbre en los hechos expuestos” (Senabre, 2004: s/p). En efecto, la deconstrucción de la voz narradora única da lugar a una variedad de perspectivas, ofreciendo versiones diferentes de los mismos hechos. Quien ha llevado al extremo esta técnica es seguramente Isaac Rosa. En *El vano ayer*, novela que reconstruye el destino trágico de Julio Denis, un profesor universitario supuestamente implicado en la oposición antifranquista y perseguido por el régimen, no sólo alterna las voces de los opresores con las de sus víctimas, sino que sumerge al lector en una combinación multiforme de discursos, registros, estilos, puntos de vista y personas narrativas (en un momento llega a representar dos versiones de contenido contradictorio en dos columnas paralelas). Es el lector quien ha de elegir, según su criterio, la versión de hechos y también, el contenido del relato: “en función de su disposición podrá limitarse a escuchar los gritos desde una habitación contigua; o completar las fotografías forenses; o asistir a la tortura” (Rosa, 2004: 155).

También Alberto Méndez recurre al mecanismo del contrapunteado de voces. En el cuarto relato que compone *Los girasoles ciegos* —una dramática historia de un republicano perseguido, oculto en su casa, que decide tirarse por la ventana tras el acoso sufrido por su mujer y protagonizado por un diácono—, utiliza para las distintas instancias narrativas —el cura, el hijo y el narrador omnisciente— distinta tipografía, respectivamente: la cursiva, la negrita y letra normal⁶. Los críticos han observado que el mecanismo de la heterofonía, el multiperspectivismo narrativo “llama la atención sobre el peligro de aceptar como totales versiones parciales de la historia” (Cuñado, 2007: 7). “Al no ofrecer una visión única —observa Cristina Albizu en referencia a los relatos de Méndez— ponen de manifiesto una lectura en absoluto maniquea de la historia, evidenciando que la «realidad» es demasiado compleja como para que un solo narrador pueda darnos cabal cuenta de ella” (Albizu, 2009: 83).

Es de notar también cómo la reciente novela de la guerra civil implica al narrador en la historia contada. En varios textos (*Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *El heredero* de José María Merino, *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler, *El vano ayer*, de Isaac Rosa), vemos al narrador convertido en personaje o, en ocasiones, identificado con el autor. El narrador entra en el relato, apela al lector, invita a distintos sujetos a que tomen la palabra, demostrando, según leemos en *El vano ayer*, que “la novela es un terreno participativo en el que todos tienen su oportunidad” (Rosa, 2004: 102). El uso de la autoficción, el juego de identificar al autor con el narrador, procedimiento conocido y acaso introducido en la narrativa de la guerra civil española por la obra de Jorge Semprún *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) (cfr: Bertrand de Muñoz, 1996: 25), y desarrollado en otra novela del mismo autor, *Veinte años y un día* (2003), se ha generalizado de

⁶ De forma semejante, en el segundo relato (“Manuscrito encontrado en el olvido”), Méndez alterna el discurso anónimo en primera persona (letra normal) con los comentarios de un narrador en tercera persona que completan los datos del cuaderno encontrado en el Archivo General de la Guardia Civil (letra cursiva).

manera que resulta sintomática. La fusión del yo ficticio, en busca de lo ocurrido y en busca –nunca satisfecha– de la palabra exacta para expresarlo, es muestra relevante del compromiso ético y estético de los autores de la *tercera generación* con la memoria.

También viene al caso señalar la autorreflexividad de esta ficción. “Quizás las novelas más interesantes de este período” –observa Maryse Bertrand de Muñoz, autora de varios estudios dedicados a la narrativa de la guerra civil española–, “[...] son aquéllas en las que la metaficción cobra un papel importante” (Bertrand, 2006: 99). El hecho de que los relatos de la guerra civil observen y cuestionen el proceso de su propia formación demuestra que el tratamiento del hecho histórico está fuertemente cuestionado. En el mismo principio de la novela de Isaac Rosa *El vano ayer*, el narrador que investiga el destino del profesor expatriado, en la primera persona del plural, compartiendo la duda con el lector, reflexiona sobre la viabilidad de su proyecto narrativo:

¿Seremos capaces de construir una novela [...]? ¿Sabremos convertir la peripecia de Julio Denis en un retrato de la dictadura franquista (pues no otro será el objetivo de la posible novela) útil tanto para quienes la conocieron (y olvidan) como para quienes no la conocieron (e ignoran)? ¿Conseguiremos que ese retrato sea más que una fotografía fija [...] ¿Será posible, en fin, que la novela no sea en vano, que sea necesaria? (Rosa, 2004: 17)

Destapando los mecanismos de la escritura y la desconfianza al discurso, los autores de la postmemoria se inscriben en la epistemología de la posmodernidad en su permanente cuestionamiento de la objetividad y el recelo que tiene respecto a cualquier tipo de “verdades”, sean históricas o ideológicas. Por otro lado, el debate metaliterario montado sobre una trama que investiga episodios de la represión franquista señala el peligro de trivializar la guerra en sus representaciones literarias. Como observa Isabel Cuñado (2007: 7), “la voz fuertemente cuestionadora del narrador [...] deja abierta al juicio del lector la cuestión sobre la posibilidad y la conveniencia de acercarse a las experiencias de la guerra”.

Todos estos planteamientos se abren paso en la narrativa reciente y, quizás, antes de concluir, convenga apuntar, en términos breves, al tipo de relatos que las características mencionadas han constituido dentro de la vasta producción narrativa dedicada a la guerra civil. Las claves de representación son varias. Destacaremos tres, a modo de introducción o invitación al debate.

La primera categoría, de estética más original y más comentada en mi análisis, equivale al concepto de *work in progress* –“novela en marcha”– y abarca todos aquellos relatos que investigan y reconstruyen el pasado, cuestionando el proceso mismo de la narración. Es una especie de ejercicio metaliterario de raigambre posmoderna, organizado sobre un fondo histórico, que averigua y pone en juego las circunstancias que condicionan la rememoración narrativa del pasado. Tal como se encarna en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *El vano ayer* de Isaac Rosa, *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler, *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón, la “novela en marcha” representa el afán de búsqueda de parte del escritor/narrador/personaje de un modo de hablar sobre el pasado de

forma verídica y convincente, y demuestra, al mismo tiempo, la desconfianza o la imposibilidad de esta empresa. La novela se exhibe como un proceso inacabado, que deconstruye sus propias bases, y la memoria –en palabras de Isabel Cuñado (2007: 8) pronunciadas en alusión a *El vano ayer* de Isaac Rosa–, “como un proceso impulsado por un interrogante, y no como objetivo fijo ni como respuesta”.

Otra de las categorías, corriente y, sin embargo, apenas comentada hasta ahora, sería la de la trama mimética⁷ o, si prefieren, sentimental. Se trata de las novelas que se acercan al pasado con una estrategia realista, las más de las veces respaldada por una documentación (testimonios orales recogidos por el autor, memorias, cartas, etc.⁸) con personajes miméticos (con supuestos referentes reales) y con un argumento marcado por los sentimientos. Aquí no se expone ni se insinúa el proceso de la construcción del relato ni su dimensión imaginativa, más bien se lo oculta, invitando a una “lectura mimética”.

En este tipo de relatos la trama apela a las emociones: suele configurarse en forma de un melodrama en el que los amantes sufren una separación para reencontrarse al final, tal como ocurre en *La voz dormida* de Dulce Chacón, con Mateo, un guerrillero republicano que es liberado de la cárcel franquista y se casa con Pepita, perfecta novia abnegada, veinte años a la espera del prometido. También Manuel Rivas en *El lápiz del carpintero* teje una trama sentimental que separa al idealista y valiente doctor Da Barca y su novia, Marisa Mallo, los reúne en una noche de bodas clandestina (de la que nace un hijo), y finalmente reencuentra tras 10 años de encarcelamiento del protagonista para exiliar al matrimonio a Cuba.

Las dos novelas y una larga lista de textos parecidos, en la que podríamos incluir *Un largo silencio* de Ángeles Caso o *La malamemoria* de Isaac Rosa, despiadadamente burlada por el mismo autor, son relatos de lectura amena a pesar del horror que están contando. La recepción es facilitada por una visión maniquea de los hechos (fijense por ejemplo en las presas resistentes y compasivas, y las carceleras, verdaderos monstruos inhumanos, o “el malo malísimo” Mariñas de *La malamemoria*), un mundo de buenos y malos, esquemático y reduccionista, además de inverosímil. Los autores en cuestión aseguran en las entrevistas que su objetivo era rendir homenaje, exaltar la heroicidad de los vencidos. Está bien, y según arguye Santos Sanz Villanueva en su reseña de *La voz dormida*, “humanamente todo lo positivo que se quiera, pero de efectos literarios no muy felices” (2002). Un texto literario que pretende ser convincente en su recuperación del pasado, debe lograr, ante todo, una coherencia estética. “Las buenas intenciones” –cito al Isaac Rosa de *Otra maldita novela...*– “no garantizan un buen resultado literario [...]. En demasiadas ocasiones las ficciones sobre la guerra civil caen en recreaciones emocionantes y solidarias, pero de pobre calidad literaria” (Rosa, 2007: 363).

⁷ Coincide el término con una de las tres formas de representación de la guerra civil especificadas por Celia Fernández Prieto (2006): tramas miméticas, tramas de búsqueda o de investigación, tramas anti-miméticas.

⁸ La inserción de la documentación, frecuentemente avalada en forma de paratextos, aumenta el efecto de verosimilitud.

Para la tercera de las estrategias que quiero señalar no encuentro rótulo convincente. (Con fines operativos podemos llamarla “poética persuasiva”). Es más, no le veo más representantes que una obra, tan peculiar y tan valiosa, “un hallazgo” –en palabras de Santos Sanz Villanueva, (2009: 89)– que no encuentro textos que le puedan hacer compañía. Corresponde a *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, autor de una sola obra con la que, sin embargo, ha logrado una “literaturización de la memoria” que asombra, por bella, emocionante y verdadera.

Los cuatro relatos de Méndez representan una reconstrucción polifónica del pasado que insinúa una narración fiable por documentada (se evocan cartas, documentos de juicios, etc., también se utiliza la primera persona del plural del discurso científico) y que, al mismo tiempo, desconfía de sus propias premisas, advirtiendo al lector de que está tratándose de una invención. Los críticos (Albizu, 2009: 74 y ss.) han llamado la atención sobre una serie de incongruencias que prueban la falsedad de los datos enunciados: documentos erróneamente fechados, información histórica modificada⁹. A estos presuntos “errores” –arguye Cristina Albizu (2009: 76)– hay que sumar la progresiva aparición de afirmaciones que inciden en minar la confianza del receptor en la veracidad histórica de lo contado: “probablemente”, “presuponemos”, “imaginamos que”, etc. En la narración de los últimos días de un militar franquista que se pasó al ejército republicano (“Manuscrito encontrado en el olvido”), leemos: “hemos dado crédito [...] a vagos recuerdos, frases susurradas durante ensueños angustiosos que también tienen cabida en la verdad, aunque no sean ciertos” (Méndez, 2004: 28).

Méndez no pretende convencerle al lector de la veracidad de los hechos representados. Lo que busca es una verdad literaria, representar los hechos de forma que logre la empatía del lector. “Es a la literatura a la que le corresponde testimoniar «el horror de la verdad»” –arguye en alusión a esta novela Juan Antonio Masoliver Ródenas–. “Al distanciamiento documental (cartas o testimonios que permiten reconstruir una historia) se añade pues la certidumbre sentimental, a la palabra inexacta del historiador se añade la más intensa y, por lo tanto, más exacta del narrador” (Masoliver Ródenas, 2004: 13).

La propuesta de Méndez tiene un potente poder persuasivo que deriva de la calidad estética y de la dimensión ética del texto. Con su voluntad de recordar, de entender y realizar la labor del duelo, se erige como un espacio de la posible recuperación de la memoria. Es una novela que transmite una verdad de carácter literario, porque sabe representar los hechos de forma que se “hacen creer”. Para decir la verdad hay que saber mentir o –según confesaba Javier Cercas– “afrentar la verdad mintiendo [...] en lo anecdótico, en lo particular, para poder decir la verdad en lo esencial” (Cercas & Trueba, 2003: 130). La verdad de la novela –con esta cita del Mario Vargas Llosa concluyo mis divagaciones– no depende de su conformidad con los hechos, sino “de su propia capacidad de persuasión, de la

⁹ Se informa por ejemplo de una orden del general Varela para pasar el río Manzanares en el 1937, aunque es sabido que los hechos descritos tuvieron lugar en el 1936 (Albizu, 2009: 75–76).

fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente” (Vargas Llosa, 2002: 12).

Bibliografía primaria

- CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- CASO, Ángeles. *Un largo silencio*. Barcelona: Círculo de lectores, 2001.
- CHACÓN, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- MARÍAS, Javie. *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio. *Enterrar a los muertos*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- MÉNDEZ, Alberto. *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- MERINO, José María. *El heredero*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Ernesto. *Santo diablo*. Aravaca: Kailas, 2004.
- PRADA, Juan Manuel de. *Las esquinas del aire: en busca de Ana María Martínez Sagi*. Barcelona: Planeta, 2000.
- RIVAS, Manuel. *El lápiz del carpintero*. Madrid: Punto de Lectura, 2000 [1998].
- ROSA, Isaac. *La malamemoria*. Badajoz: Del Oeste, 1999.
- ROSA, Isaac. *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- ROSA, Isaac. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral, 2007.
- SEMPRÚN, Jorge. *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta, 1978.
- SEMPRÚN, Jorge. *Veinte años y un día*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- SOLER, Jordi. *Los rojos de ultramar*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- TRAPIELLO, Andrés. *Días y noches*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.

Bibliografía secundaria

- ALBIZU, Cristina. Literatura y memoria: Amalgama discursiva y reflexión metaliteraria en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez: triunfo del discurso metaliterario sobre la derrota histórica. *Versants: Revue Suisse des Littératures Romanes/Rivista Svizzera di Letterature Romanze/Schweizerische Zeitschrift für Romanische Literaturen*. 2009, 56, 3, pp. 67–83.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. Novela histórica, autobiografía y mito (La novela y la guerra civil española desde la Transición). In *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*. Cuenca: Visor Libros, 1996, pp. 19–38.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. El trauma de la guerra civil se prolonga: los novelistas de hoy. In *Guerra y literatura. Actas del XIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*. Cádiz: Fundación Luis Goytisolo, 2006, pp. 89–107.
- CERCAS, Javier & TRUEBA, David. *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- CHACÓN, Dulce. Un pueblo sin memoria es un pueblo enfermo. Entrevista a Dulce Chacón por Ángel Vivas. *Muface*, 2002, 15, 185, pp. 40–41.
- CUÑADO, Isabel. Despertar tras la amnesia: Guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI [online]. *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 2007, Spring, 3, pp. 1–11. In: <http://www.dissidences.org/files/3IsabelCunadopdf.pdf>
- ECHEVARRÍA, Ignacio. Una novela necesaria. In *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Barcelona: Debate, 2005, pp. 279–282.

- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española. In *Guerra y literatura. Actas del XIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*. Cádiz: Fundación Luis Goytisolo, 2006, pp. 41–55.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil española*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- HIRSCH, Marianne. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. *The Yale Journal of Criticism*, 2001, 14, pp. 5–37.
- MARTÍN GALVÁN, Juan Carlos. *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*. Tesis doctoral. Chapel Hill: University of North Carolina, 2006.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. Donde habite el olvido. *La Vanguardia*, 17 marzo 2004, p. 13.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos (1885–1889)*. Madrid: Tecnos, 2006.
- ROSA, Isaac. La construcción de la memoria de la guerra civil y la dictadura en la ficción española reciente. In *Guerra y literatura. Actas del XIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*. Cádiz: Fundación Luis Goytisolo, 2006, pp. 57–70.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. La voz dormida [online]. *El Mundo. El Cultural*, 5 de septiembre de 2002. In: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/5328/La_voz_dormida
- SANZ VILLANUEVA, Santos. Anatomía patológica de la derrota. *Revista de libros*, 2004, 88, p. 47.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. Isaac Rosa o la reinención del realismo social. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2009, 703, pp. 87–93.
- SAWICKI, Piotr. *Wojna domowa 1936–1939 w hiszpańskiej prozie literackiej*. Warszawa: PWN, 1985.
- SAWICKI, Piotr. *La narrativa española de la guerra civil (1936–1975). Propaganda, testimonio y memoria creativa* [online]. Versión española de Irena Ochlewska Fernández y Piotr Sawicki. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. In: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-narrativa-espanola-de-la-guerra-civil-19361975-propaganda-testimonio-y-memoria-creativa--0/>
- SENABRE, Ricardo. El vano ayer [online]. *El Mundo. El Cultural*, 17 de junio de 2004. In: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/9784/El_vano_ayer/
- SPIRES, Robert. C. Una historia fantasmal: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. In *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984–2004)*. Ed. Ángeles ENCINAR; Kathleen M. GLENN. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, pp. 75–88.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Alfaguara, 2002.
- WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.

Abstract and key words

The article examines the Spanish Civil War fiction of the last ten years - its commitment to save/recover the memory and its purpose to renew the narrative patterns of telling history. The analyzed texts discuss the ambiguous nature of the truth and the possibilities of an aesthetic appropriation of the past. Grounded in a subjective, present perspective, the “postmemory” writers in Spain resort to a range of innovative narrative techniques, like the Javier Cercas’s “true tale”, the intertextual, polyphonic strategies of Isaac Rosa, the general involvement of the authors (and the narrators) with the plot exposing its fictional illusion, the frequent use of the metafictional device, the play with conventions, etc. The article refers to the novels of Javier Cercas, Dulce Chacón, Javier Marías,

Ignacio Martínez de Pisón, Alberto Méndez, Juan Manuel de Prada, Manuel Rivas, Isaac Rosa, Jordi Soler and others.

Spanish contemporary fiction; Spanish Civil War; Historial Memory; Postmemory literature