

Alchazidu, Athena

Tremendismo: el sabor amargo de la vida : tras las huellas de la estética tremendista en la narrativa española del siglo XX

Tremendismo: el sabor amargo de la vida : tras las huellas de la estética tremendista en la narrativa española del siglo XX Primera edición Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016

ISBN 978-80-210-8345-5

ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-8345-201>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135984>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220902

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



#451

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPIŠY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

muni
PRESS



Tremendismo: el sabor amargo de la vida

Tras las huellas de la estética tremendista
en la narrativa española del siglo XX

Athena Alchazidu



FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA

#451

BRNO 2016

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Alchazidu, Athena

Tremendismo: el sabor amargo de la vida : tras las huellas de la estética tremendista en la narrativa española del siglo XX / Athena Alchazidu. – Primera edición. – Brno : Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016. – 248 stran. – (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; 451)

Anglické a české resumé

ISBN 978-80-210-8345-5

821.134.2-3 * 82.02"1940/19.."(460) * 82.0 * 808.543-027.21 * 82:7.04 * 82.091 * 82.09 * 82.07

– španělská próza – 20. století

– tremendismus

– literární estetika

– naratologie

– literární náměty

– literární vlivy

– literárněvědné rozборы

– interpretace a přijetí literárního díla

– monografie

– Spanish prose literature – 20th century

– tremendism

– aesthetics of literature

– narratology

– literary themes

– literary influences

– literary criticism and history

– interpretation and reception of literature

– monographs

821.134.2.09 – Španělská literatura, španělsky psaná (o ní) [11]

860.9 – Spanish literature (on) [11]

Reseñado por: Karina Elizabeth Vázquez (Universidad de Alabama)

Eva Palkovičová (Universidad Comenius)

© 2016 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8345-5

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-8345-2016

No es posible que un producto natural o una obra humana presente el mismo aspecto si se le contempla de un lado o de otro, ni es posible que lo humano tenga el mismo carácter si se le mide con un criterio estético o con otro moral.

Pío Baroja

Agradecimientos

Larga es la lista de nombres de personas a las que debo mis más sinceros agradecimientos. En primer lugar quisiera darle las gracias al Dr. Demetrio Estébanez Calderón, por sus valiosos consejos de gran ayuda, que me ofreció más de una vez, cuando ejercía de Asesor Técnico de Educación en la Embajada de Praga.

En este preciso momento deseo expresar mi gran agradecimiento a la Dra. Karina Vázquez y a la Dra. Eva Palkovičová por sus consejos, igual que por su incesante apoyo. También agradezco enormemente a la Dra. Yolanda Pérez Sinusía y a David Utrera sus relevantes sugerencias y observaciones al leer la primera versión del manuscrito. A Elena Greco le doy las gracias por el material gráfico que me ha ayudado a conseguir. Mi más profundo agradecimiento va dirigido a la Dra. Patricia González Almarcha por su inestimable ayuda y por sus constantes muestras de amistad. Asimismo quisiera dar las gracias a la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela, y a los Herederos de Carmen Laforet por haberme proporcionado la documentación gráfica presentada en este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
I. EL TREMENDISMO Y LA RENOVACIÓN DE LA NOVELÍSTICA DE LA POSGUERRA INMEDIATA EN UNA ESPAÑA «DESESPERANZADA, CALURIENTA Y MISERABLE»	17
1.1. Los primeros años bajo el franquismo: un inicio marcado por el dolor y por la miseria	18
1.1.1. El difícil amanecer: la situación política en la España posbélica	21
1.1.2. «Una Patria, un Estado, un Caudillo»	23
1.1.3. «Mi mano será firme, mi pulso no temblará»	26
1.1.4. La «marcha triunfal del desarrollo» y la propaganda franquista	29
1.1.5. Imposición de la censura: atando ideas incómodas	32
1.1.5.1. Defender el «atalaya» con espadas, a sangre y fuego	32
1.1.5.2. El doble tamiz de la censura del nacionalcatolicismo	36
1.1.5.3. La vida encorsetada: el triunfo de la mojigatería y pudibundez	40
1.1.6. La vida intelectual en el espejo de las revistas culturales	44
1.2. En los terrenos yermos. Creación literaria de la posguerra.	46
1.2.1. Los precursores de la Generación del 36	46
1.2.2. Al servicio de la Nueva España: literatura nacionalista	51
1.2.3. La nueva promoción literaria en la España posbélica: Generación del 36	54
1.3. El desgarrador prisma óptico del tremendismo español	57
1.3.1. Las raíces del tremendismo	61
1.3.2. Las bases filosóficas y estéticas del tremendismo	64
1.3.3. Buscando la salida en un laberinto de definiciones	68

1.4. Conclusiones	73
II. EN BUSCA DE LAS HUELLAS TREMENDISTAS	75
2.1. El discutible caso del ciclo bélico	76
2.1.1. La novela bélica de la posguerra	76
2.1.1.1. La guerra y el «alegre turismo militar»	76
2.1.1.2. Operaciones de limpieza: escobas contra el caos y la anarquía	79
2.1.1.3. Barro y polvo sobre la seda. La contienda como una lucha del Bien contra el Mal.	85
2.2. La Guerra Civil como tema (inagotable) en la literatura española contemporánea	93
2.2.1. El laberinto bibliográfico	94
2.2.2. La Guerra Civil recordada, olvidada y callada	96
2.2.3. La contienda española en la narrativa contemporánea	99
2.2.4. La sombra del Caudillo	101
2.2.5. La busca de la autenticidad en la ficción. Libros sobre héroes y deudas.	103
2.2.6. Versiones digeribles del pasado y la «Historia <i>light</i> »	105
2.2.7. Ante el espejo cóncavo	107
2.3. Conclusiones	111
III. GENERACIÓN X: UNA MODALIDAD FINISECULAR DEL TREMENDISMO	115
3.1. La vuelta del «realismo molesto»	115
3.1.1. La nueva promoción de los noventa	116
3.2. Al umbral del nuevo milenio	119
3.2.1. Tiempos apocalípticos	120
3.2.2. Globalización del mundo X y la vorágine del hiperconsumo	121
3.2.3. El síndrome del «lobo malo»	126
3.3. La narrativa de la Generación X	127
3.3.1. La irresistible levedad del silenciamiento	127
3.3.2. El peso de la X en la narrativa de José Ángel Mañas y Ray Loriga	129
3.3.2.1. Frente a la brecha generacional	129
3.3.2.2. La espiral de la violencia	131
3.3.2.3. Juegos de la muerte	139
3.3.2.4. El hechizo de la trémula luz de la pequeña pantalla	144
3.3.2.5. Hijos de papá, <i>adulscientes</i> y jóvenes con síndrome de <i>Peter Pan</i>	147
3.3.2.6. Ciudades paralelas	151
3.3.2.7. <i>Communication breakdown</i> y las palabras fracasadas	157

3.3.3. Voces crispantes en la narrativa de Lucía Etxebarria	166
3.3.3.1. La «Spice girl» de la escena literaria española y sus protagonistas	166
3.3.3.2. Bajo el signo de Marte	169
3.3.3.3. La «chica rara» del fin del siglo	173
3.3.3.4. El tobogán de la ansiedad	176
3.3.3.5. Bajo el signo de Venus	180
3.3.3.6. Viajes y huidas	185
3.3.3.7. Bajo el signo de la Libra. En busca del equilibrio.	189
3.3.4. Conclusiones	192
IV. APÉNDICES	197
4.1. Textos adicionales.	
La posguerra reflejada en los documentos de la época.	197
4.1.1. Restricciones del franquismo	197
4.1.1.1. Medidas para proteger la moral en espacios públicos. Defensa de la moral en los salones de baile.	197
4.1.1.2. Manifestaciones del control realizado por el aparato censor. Transcripción del informe sobre <i>La fiel infantería</i> de Rafael García Serrano.	198
4.1.2. El tremendismo reseñado	199
4.1.2.1. Transcripción del artículo de Federico Sopena	199
4.1.2.2. Transcripción del artículo de José María García Escudero	200
4.2. Material gráfico	202
SUMMARY	
Tremendism as a Spanish Cultural Phenomenon	211
RESUMÉ	
Tremendismus jako španělský kulturní fenomén	223
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
Bibliografía primaria	235
Bibliografía secundaria	236

INTRODUCCIÓN

Desde los años cuarenta del siglo XX hasta hoy día han sido ya varias las ocasiones en las que en los círculos académicos relacionados con las letras ibéricas se han abierto debates –algunos más animados y apasionados que otros– alrededor de un fenómeno singular y fascinante surgido en la escena literaria española de la inmediata posguerra, al que tras ciertos titubeos se otorgaría el rótulo de «tremendismo» (cfr. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 156–157). A pesar de que, evidentemente, el tema ha preocupado a los críticos literarios, igual que a los investigadores –tanto nacionales, como extranjeros–, y en gran medida también a los propios escritores españoles, hasta la fecha no se han encontrado respuestas satisfactorias a las numerosas preguntas que la compleja problemática sigue suscitando con la misma urgencia y con el mismo furor de antaño.

Al principio, en la misma década de los cuarenta, cuando el tremendismo acababa de nacer, en aquellos «[a]ños *oscuros* (a más de difíciles), porque de ellos –de su literatura, de su novela– suele saberse muy poco –y muy tópico–, sin que se muestre afán alguno de enterarse debidamente» (Martínez Cachero, 1997: 48), la mayoría de las atribuciones o calificaciones que se le adscribían eran, inevitablemente, producto de una época específica y muy peculiar. En aquel entonces España se encontraba en una situación enrevesada, puesto que sobre su sociedad recaían las consecuencias de una guerra recién terminada, y sus resonancias fueron devastadoras tanto desde el punto de vista económico, como del político y del sociocultural en general. Si se tiene en cuenta lo dicho, no extrañará que al caracterizar la primera etapa posbélica haya de hacerse referencia a una de las incongruencias más llamativas, dado que a pesar del exaltado entusiasmo cívico que el nuevo régimen pretendía incentivar en relación con la regeneración de la sociedad española «existía también una realidad mucho más prosaica y cruel»

(Tusell, 2007: 92). Las reformas con las que se había iniciado un proceso de una profunda transformación del país se tradujeron en cambios radicales, muchos de ellos relacionados con una progresiva implementación de medidas represivas, percibidas notablemente también en el campo del arte y de la cultura. De hecho, según afirma Santos Juliá «[l]a represión comenzó pronto, desde el mismo día de la rebelión militar» (2015: 93).

Así pues, el período de la posguerra está vinculado, inevitablemente, con una atmósfera cargada de tensiones e inseguridades, a raíz de la que se había ido generando en la sociedad una situación particular y anómala, que contribuyó a ahondar la percepción del sentimiento de la crisis y del agotamiento. Al suprimirse la libertad de expresión, se impuso un riguroso control de la producción artística mediante una severa censura cuya repercusión fue devastadora y, según apunta José Andrés de Blas (1999: 287), el régimen buscaba formas de regular y filtrar las creaciones artísticas conforme a sus propios objetivos.

La estrategia de control adquiere [...] un marcado carácter dicotómico: una labor destructiva de la producción cultural anterior considerada inasimilable, y una labor positiva que no consiste tanto en la creación de una “nueva cultura”, como en colmar un espacio previamente vaciado, creando la expectativa de un “resto” genuino, y a la espera de una producción cultural que cubra ese vacío (Blas, *ibid.*).

Dentro de la esfera artística –incluido el campo de la literatura–, la política restrictiva se realizaba, ante todo, por medio de la censura efectuada por un ejército de censores eficientes, que seguían un objetivo de importancia clave, puesto que como apunta Juan Pablo Fusi: «Control estatal, consignas oficiales y censura servían, de alguna forma a un proyecto ideológico de mayor envergadura: lo que el régimen de Franco se propuso inicialmente fue [...] restablecer el dogma católico y el idealismo nacional» (2015: 226). Por estas razones toda producción literaria se veía obligada a seguir modelos establecidos considerados tradicionales y, por ende, oportunos, aunque éstos partían de unas concepciones de la cultura que resultaban ser, de hecho, anacrónicas (cfr. Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 79).

Los paradigmas apoyados y promulgados por el régimen, además, constituían una garantía de valor para que la producción artística pudiera ser interpretada como un aporte al desarrollo de la cultura nacional; sobra decir que precisamente dichos modelos solían ir encorsetados en normativas impuestas por el más austero conservadurismo. El cumplimiento de semejantes reglamentos se vigilaba con un complejo sistema de control ejercido por la censura, de la que Miguel Delibes dice que «cuesta trabajo imaginar un aparato inquisitorial más coactivo, cerrado y maquiavélico» (1985: 6).

En esta tesitura era natural que las primeras reacciones frente al tremendo fueran negativas, y que se tacharan las obras emblemáticas de «novelas de

trapos sucios» (Sopeña, 1951: 13). El rechazo frontal tenía su explicación en que los reseñadores oficiales –o al menos una parte de ellos– estaban sometidos a un dictamen ideológico establecido por el régimen franquista recién instalado en el poder. Por lo tanto, en las valoraciones críticas sobre las creaciones comentadas los criterios puramente artísticos solían dar paso a otros aspectos, exclusivamente extraliterarios, de modo que todas las manifestaciones estéticas, incluidas las tremendistas, se juzgaban, ante todo, según su compromiso político y social (cfr. Álamo Felices, 2005: 5–23). Así pues, no es nada sorprendente que en aquel contexto histórico social la expresión tremendista fuera percibida de una forma excepcionalmente negativa, ni tampoco puede extrañarnos que las obras emblemáticas se denominasen «novelas del asco y de la amargura» (Sopeña, 1951: 13), ni que se presentaran como «un arte que acaso no lo sea» (García Escudero, 1951a: 13). Aunque, claro está, hubo excepciones encarnadas por quienes supieron valorar debidamente el aporte de aquellas obras poco convencionales; cabe destacar, entre todos ellos por lo menos a Mariano Baquero Goyanes (cfr. 1955: 81–95).

Posteriormente, con el paso del tiempo, si bien el tremendismo desaparecía de las conversaciones mantenidas en los círculos literarios, retornaba de cuando en cuando como tema inquietante. El gran cambio se produjo, sobre todo, en los años noventa, tras la concesión del Premio Nobel a Camilo José Cela en 1989, considerado unánimemente promotor y máximo representante del tremendismo (cfr. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 157). Con motivo del prestigioso galardón se publicaron no solo cuantiosos homenajes y panegíricos, sino además artículos y estudios que se centraban en la obra literaria del Nobel gallego. Y precisamente con tal ocasión el tremendismo volvía a convertirse en objeto de estudio –por cierto, muy discutido–, sobre todo, en relación con las primeras novelas de Cela. Asimismo proliferaron otros tipos de trabajos, que también salieron a la luz en aquellas circunstancias y que intentaban acercar las novelas celianas al lector, ofreciendo diversas claves de lectura; a esta línea se adscribe por ejemplo la publicación de Matilde Sagaró Faci (1990).

Habían transcurrido más de setenta años –casi tres cuartos de siglo–, desde que en la escena literaria de la posguerra española apareciera el tremendismo. Éste, a su vez, constituye un fenómeno que por su ubicación en el eje temporal ficticio, pertenece a la primera mitad del siglo XX, si bien sus ecos parecen llegar hasta la época finisecular. Precisamente el lapso de tiempo transcurrido desde entonces nos permite el distanciamiento necesario para poder adoptar una postura lo suficientemente objetiva a la hora de intentar buscar nuevas aclaraciones en torno a las numerosas dudas elementales vinculadas con el propio concepto del tremendismo y con la cuestión de su repercusión. El «tremendo caso» del tremendismo se puede pensar como un desafío abierto, que invita a la reflexión a todos los investigadores, igual que a los aficionados y amantes de las letras hispánicas –especialmente de la literatura española del siglo XX–, para (re)definirlo,

delimitando su importancia y el impacto que las obras escritas han percibido bajo su influencia; es, en fin, un reto para todos aquellos que quieran enfrentarlo.

El presente trabajo pretende tomar parte en tales debates, ofreciendo un punto de vista sobre la problemática que la autora se ha ido forjando desde 1988, año en que se ha iniciado su interés por el tema. Por dicha razón este volumen constituye una recopilación de artículos ya publicados con anterioridad –una buena porción de textos procede del corpus que forma parte de la tesis publicada hace ya casi tres lustros–, y cuya selección está condicionada por la finalidad de rastrear las huellas de la estética tremendista principalmente en las periferias de su radio de acción, dejando en esta ocasión en un segundo plano la obra de los autores más emblemáticos. Asimismo se prestará atención a la posible revitalización de los conceptos tremendistas y a su proyección en la obra de algunos autores finiseculares integrantes de la Generación X. De esta manera, nuestro corpus cuenta con dos núcleos primordiales: si el primero está constituido por la narrativa tremendista de la posguerra, el segundo está vinculado precisamente con la producción literaria de la década de los años noventa de la Generación X, en la que se dieron a conocer sus representantes más destacados.

El mencionado distanciamiento temporal, representado por el paso de más de siete décadas desde que el tremendismo como fenómeno literario emergiera, tal vez puede constituir una piedra angular, ante todo, a la hora de meditar acerca del lugar que les corresponde a los autores tremendistas en el panorama de las letras ibéricas, tomando en cuenta tanto los factores intraliterarios, como las circunstancias extraliterarias. Si se parte, entonces, de un postulado de lejanía en el tiempo, y si además también existe una distancia en el espacio –como es el caso de cada investigador extranjero que no vive en España–, la perspectiva de análisis, tal vez, puede considerarse favorecida en cierto sentido, puesto que ofrece la ventaja de la mirada realizada desde fuera, no implicada personalmente en unos sucesos históricos reales, cuyo reflejo pretende ser estudiado en la literatura. De modo que las manifestaciones artísticas de las etapas entendidas como cruciales en la historia española –verbigracia la Guerra Civil, la posguerra y el franquismo–, se podrán valorar de una forma imparcial sin que estén expuestas al influjo de las cargas emocionales que pesan a quien esté involucrado –directa o indirectamente– en los dramas de la Historia que han pasado a formar una parte escabrosa de la memoria colectiva. Por estas mismas razones, pues perseguimos convertir la perspectiva proyectada desde el extranjero en una ventaja, y un punto fuerte.

En cuanto al tremendismo en sí, es evidente que conforma una manifestación literaria extremadamente compleja, tal vez una de las más problemáticas de las letras hispánicas. En algunos trabajos centrados en la historia de la literatura española del siglo XX, se le hace caso omiso, de manera que, en este sentido, uno puede llegar a la conclusión de que al tremendismo ni siquiera se le admite el «derecho» a simplemente existir (cfr. Ynduráin, 1981). En otros casos, por

cierto, bastante numerosos, el tremendismo aparece calificado como un tipo de realismo, con rasgos propios y características especiales (cfr. Soldevila Durante, 1982: 109). Y finalmente, en el último de los tres tratamientos que se le da, suele presentarse como un fenómeno que hunde sus raíces en el realismo, y que, no obstante, se define como una manifestación literaria con carácter propio e independiente, surgida en los años cuarenta y que tras una serie de avatares que marcan su efímera existencia y su perdurabilidad durante los años cincuenta, va luego desapareciendo poco a poco hasta extinguirse por completo (cfr. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 158).

En relación con lo anteriormente expuesto, afloran de nuevo varias cuestiones que ya habían saltado por primera vez a la palestra siete décadas atrás: ¿Qué es el tremendismo? ¿Se le puede calificar de movimiento, estilo o tendencia literaria? Y, en cualquiera de los tres casos, ¿fue su vida realmente tan corta y efímera? A estos viejos interrogantes, se suman otros más recientes, como por ejemplo: ¿Existe alguna posibilidad de que la estética tremendista haya contado con herederos? ¿Ha reaparecido al umbral del nuevo milenio en las obras de los jóvenes escritores de la llamada Generación X? El presente trabajo retoma algunos de los enigmas más palpitantes para plantearlos como punto de arranque de un viaje en busca de respuestas admisibles.

Es preciso apuntar que en la literatura universal el tremendismo como fenómeno no tiene parangón equivalente, que presente las mismas características, y que posea la misma finalidad y repercusión. Cuando aparecieron en la posguerra las novelas tremendistas en la escena literaria española, se convirtieron en auténticos meteoros que al caer en las aguas estancadas de aquellos años siniestros, motivaron grandes alborotos rayanos en el escándalo. La atronadora resonancia tremendista se puede sentir no solo en la obra de su representante por excelencia, el único novelista Nobel español, sino también en la narrativa de otros autores. Por esta razón vale la pena procurar encontrar una definición apropiada del tremendismo para determinar con claridad cuál es su papel y su lugar en la historia de la literatura española.

Puesto que la activación de la estética tremendista está relacionada estrechamente con una época determinada, y con unas circunstancias sociopolíticas particulares que se dieron en la España de la posguerra, conviene prestar atención a los distintos aspectos del contexto histórico concreto. Antes que nada, será oportuno abordar la situación en la sociedad española de la posguerra con el punto de mira puesto, sobre todo, en sus manifestaciones en dos niveles: por un lado en el sociopolítico, y, por el otro, en el cultural. Este hecho nos permitirá no solo comprender mejor el surgimiento del fenómeno literario en cuestión, sino además, gracias a ello, podremos entender e interpretar debidamente sus peculiares reflejos en las obras tremendistas. Dada la complejidad relacionada con el propio concepto del tremendismo, consideramos necesario ver cómo se suele

caracterizar, y cuáles son las definiciones existentes del mismo, con la intención de clasificarlas, lo que, a su vez, nos ayudará a aclarar y precisar el término que nos interesa. En el «Apéndice», además, están incluidos algunos textos de cierto interés y de carácter complementario relacionados con la problemática tratada, con sus autores o con el período histórico concreto.

Puesto que las características propias del tremendismo se pueden aplicar a algunas obras finiseculares, surgen varios interrogantes: ¿Podemos especular sobre una posible «resurrección» de la estética tremendista, o sería, tal vez, más conveniente hablar del neotremendismo? Quizás una respuesta esté precisamente en el saber que el camino que hemos emprendido desemboca en un punto, que a su vez conduce a un sinfín de puertas cerradas, y que no nos es posible cruzar todos los umbrales para inspeccionar lo que se encuentra en el interior. Por otro lado, tal vez semejante grado de relativa impenetrabilidad sea lo que nos inquieta y lo que fomenta nuestra curiosidad, convirtiéndose de esta forma en una tentación irresistible.

El segundo núcleo importante de este trabajo, como se ha aludido más arriba, se vincula con la llamada Generación X, que se ha dado a conocer durante la última década de los años noventa del siglo XX, y que está integrada por escritores como José Ángel Mañas, Ray Loriga y Lucía Etxebarria. En la narrativa de estos autores podemos observar la presencia de ciertos elementos característicos, que nos llevan a aventurar que si sus novelas hubieran sido publicadas medio siglo antes, dichos rasgos con certeza les habrían valido la denominación de obras tremendistas. Otro de los objetivos, por lo tanto, será trazar desde una perspectiva transversal el proceso de surgimiento y estabilización del tremendismo, para poder ir siguiendo sus huellas en una selección representativa de obras literarias cuyos autores están activos en la escena literaria española de la década de los años noventa. Intentaremos alcanzar los objetivos planteados sobre la base de un análisis comparativo de las obras seleccionadas, con el fin de detectar e identificar las manifestaciones tremendistas procedentes en cada caso de estudio.

I. EL TREMENDISMO Y LA RENOVACIÓN DE LA NOVELÍSTICA DE LA POSGUERRA INMEDIATA EN UNA ESPAÑA «DESESPERANZADA, CALURIENTA Y MISERABLE»

El surgimiento del tremendismo coincide con una época muy agitada y turbulenta, no obstante, a pesar de las nefastas circunstancias históricas, el mismo período en el campo literario se distingue por un conjunto de factores particulares y únicos. La interacción de esos elementos permitirá abonar un terreno fértil para el crecimiento de las principales ideas que determinarán la orientación artística –igual que la ideológica– de los máximos representantes de la literatura cultivada en España en los años cuarenta y en los cincuenta. Antes de dedicarse a la compleja e intrincada problemática de la estética tremendista será oportuno abordar la situación en la sociedad española después de la Guerra Civil,¹ de ahí que este apartado se centre en los acontecimientos históricos más importantes, así como en las consecuencias que éstos tuvieron en la vida en todos sus aspectos, especialmente, en su vertiente social y en la cultural. Conviene prestar una singular atención a la atmósfera que en aquel entonces se respiraba en el territorio español, dado que los antecedentes históricos de la vida cotidiana del período en cuestión, en todas sus esferas importantes –no solo en la social y cultural, sino también en la política y económica–, representan un conjunto de factores decisivos que dejan profundas huellas en la sociedad, y por eso se ven reflejados, de una u otra forma, en las obras literarias que perciben la influencia de estas circunstancias.

1 Dado que desde el punto de vista ortográfico no existe consenso sobre el uso de mayúsculas o minúsculas en esta expresión relacionada con la contienda española, hemos optado por las mayúsculas, si bien en las citas respetamos estrictamente el texto original.

1.1. Los primeros años bajo el franquismo: un inicio marcado por el dolor y por la miseria

En la década de los años cuarenta el país ofrecía una imagen lastimosa correspondiente a la profunda devastación sufrida en los años bélicos por la que España se había quedado paralizada y prácticamente en ruinas. El tremendismo constituye uno de los espejos que sin adornos ni tamices revelaba el rostro de aquella «España alucinante y alucinada de la posguerra» (Sopeña, 1951: 13), cuya realidad los representantes del régimen franquista se negaban a admitir. Es obvio que muchos miembros de las élites políticas tuvieron que ser conscientes del verdadero estado de las cosas, a pesar del programático optimismo y el entusiasta fervor que se proyectaban en casi todas las presentaciones públicas. Los representantes más destacados del Estado franquista solían articular sus manifestaciones haciéndose eco del discurso oficial y de la propaganda, en cuya creación y promulgación, de una u otra forma, ellos mismos participaban; cabe pues recordar a Dionisio Ridruejo, escritor y prominente político, que desempeñaba el cargo de Jefe de Prensa y Propaganda de la dictadura franquista. Cuando esta figura clave de la vida social y cultural de la posguerra, recordase después aquel período –desde la posición especialmente privilegiada de iniciado y conocedor de los secretos más vigilados y celosamente ocultados–, lo describiría con las siguientes palabras: «Los años cuarenta fueron, para la base más amplia y sumergida de la población, años de dolor, hambre, vejación y miedo en un régimen de “salvoconductos” para viajar y de “cartillas” para adquirir miserables raciones alimenticias» (*apud* Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 73).

La difícil situación se prolongó a lo largo de los dos primeros lustros tras la instalación del franquismo, es decir, «desde el término de la Guerra Civil, por toda la década de 1940. Es el decenio más sombrío, también en lo económico, de la historia española contemporánea: una especie de duro y largo epílogo del enfrentamiento armado» (García Delgado, 2015: 151). Según sostienen varios especialistas en la materia, en aquellos años la sociedad española presentaba un perfil correspondiente al de:

un país miserable y estático, dócil y asolado. España había retrocedido de golpe a niveles de subsistencia ínfimos y había perdido también cualquier asomo de voluntad histórica de modernidad: vivía en una autarquía autodestructiva, exhibía unas nostalgias imperialistas sonrojantes, disimulaba su miedo levantando la voz y apenas se había sacudido de encima los destrozos de la guerra. Su extravagancia en la Europa contemporánea era ética, política, cultural y religiosa (Gracia, Ródenas, 2011: 1).

Si partimos de la premisa de que el tremendismo supone un producto directo de su tiempo, quizás no sea tan atrevido afirmar que sin la Guerra Civil,

este fenómeno literario se habría articulado adquiriendo distintas características, o incluso, que no habría germinado con tanta facilidad. Al parecer, para los escritores españoles la aceptación de aquella visión particular del mundo –repulsiva, deformada y *tremenda*– resultaba idónea, puesto que les permitía reflejar, de una manera expresiva y adecuada, sus propias posturas ante una vida en la que palpitaban aún los traumáticos recuerdos de los espantos bélicos. De este modo, el tremendismo no solo sirvió como un instrumento potente con el que –desde una perspectiva *sui generis*–, se lograba plasmar fielmente y de una forma pertinente y apta la imagen de la sociedad recogida por unos autores que no solo observaban la realidad que les rodeaba, sino que además convertían la estética empleada en un mecanismo literario eficaz y apropiado que actuaba de catalizador. Así pues, gracias al uso de esta herramienta se había posibilitado crear las condiciones adecuadas para permitir cierta liberación mental y purificación del aire estancado de la sociedad de la posguerra: dos pasos decisivos que, a su vez, impulsaron la catarsis necesaria y deseada.

Según declara Jordi Gracia «[c]ontar la vida de las letras desde los años cuarenta es contar con la guerra como fenómeno crucial de una nueva realidad política y sociocultural en sentido absoluto» (2011: 15). La Guerra Civil se yergue como un acontecimiento que, sin duda, ha marcado a los españoles más que cualquier otro evento de la historia moderna del país. Sus reminiscencias contribuyen a obstaculizar que se cierren, de una y buena vez, las heridas sufridas hace casi ochenta años, de manera que éstas fácilmente y con frecuencia vuelven a abrirse para renovar el dolor nunca superado del todo. Para un extranjero resulta sorprendente –algunas veces incluso incomprensible– el descubrir que, después de haber pasado tanto tiempo, los nefastos años de la contienda siguen conformando un tema muy actual, de un extraordinario peso e importancia crucial, incluso en el caso de las generaciones posteriores, para quienes la guerra ya no encarna una experiencia personal inmediata ni tampoco directa. Como acertadamente apunta Hugh Thomas: «La guerra civil proyecta una larga sombra sobre el presente e incluso sobre el futuro» (II, 1995: 1024).

En cierto modo se puede decir que, efectivamente, la guerra española, a pesar del paso del tiempo, sigue siendo una herida que no logra cicatrizarse por completo. Así, siempre que se toca la cuestión el litigio vuelve a inflamarse y a supurar con facilidad, y, por consiguiente, su existencia se hace evidente mediante espasmos molestos. Al parecer, la inquietante percepción de la imposibilidad de cerrar de manera aceptable este sangriento capítulo de la historia está fuertemente arraigada en la conciencia de los españoles. La Guerra Civil se ha convertido en una pesadilla colectiva, en una referencia común traumatizante y dolorosa, cuya sombra, fatal y tétrica, se cierne sobre todos sin diferencias. Solo así, quizás, se explica el incesante y creciente interés por esta problemática. Sirven de buena evidencia de lo dicho los numerosos títulos que hoy en día se publican en España sobre la

materia. No se trata solamente de trabajos historiográficos, sino también de una abundancia de obras de ficción –principalmente novelas y cuentos–, al igual que de una extraordinaria cantidad de películas de los más variados géneros.² Como nada indica que en un futuro cercano esta tendencia tenga visos de decelerar el ritmo vertiginoso del que se viene hablando, cabe concluir con una cita de Paul Preston: «En resumidas cuentas, hay lecturas para rato y la bibliografía seguirá creciendo» (2011: 364).

Si se toma en consideración lo anteriormente constatado, parece natural que una amplia resonancia general de los dramáticos años bélicos se produjera inmediatamente después de terminar la contienda, o sea precisamente en el período que aquí nos interesa. Por lo tanto en los siguientes subcapítulos se intentará esbozar el correspondiente contexto histórico, prestando especial atención a algunos de los hitos más importantes que en la España de aquel entonces ejercieron un influjo decisivo en relación con la evolución posterior. Para poder interpretar debidamente el mensaje artístico transmitido en las obras narrativas a las que nos dedicaremos más en adelante, es pertinente, pues, vincular los acontecimientos descritos, plasmados por medio de la estética tremendista, con los hechos concretos que se produjeron en la sociedad española en el período dado.

En este sentido y antes de seguir adelante, nos gustaría señalar que el apartado que ahora iniciamos solo contemplará aquellos acontecimientos históricos clave en relación con la materia literaria que es objeto de estudio, dejando a un lado aquellos hechos que, si bien relevantes desde otros puntos de vista, no inciden de modo especial o reseñable en la literatura en análisis; por el contrario, sí merecerán nuestra atención circunstancias históricas menos significativas enfocadas desde una mirada panorámica o global, porque se consideran ciertamente piedras de toque en la configuración literaria del período.

Al hilo de estas precisiones, consideramos, por tanto, oportuno subrayar que nuestro objetivo no es el de ofrecer aquí un análisis histórico de la etapa de la posguerra, sino que el esbozo del marco histórico y sociocultural servirá, principalmente, para contextualizar la producción literaria que nos interesa. Es ésta la razón de la necesidad de aplicar un criterio de selección que acote los hechos, para centrarnos solo en aquellos cuya resonancia en la literatura del período correspondiente tiene cierta relevancia. Una vez trazado el contexto concreto, podremos acceder al corpus literario formado por una selección de obras tremendistas –publicadas sobre todo en la posguerra–, para ir relacionando la historia del país reflejada en la narrativa de los autores tremendistas con la intrahistoria de sus personajes.

2 No cabe la menor duda de que la Guerra Civil se ha convertido en uno de los temas literarios más explotados de los últimos años, puesto que solo la narrativa cuenta con un corpus voluminoso, al que anualmente se van incorporando nuevos títulos. Dada la extraordinaria relevancia de este asunto tan específico de las letras ibéricas, volveremos a tocarlo en el apartado 2.2.

1.1.1. El difícil amanecer: la situación política en la España posbélica

Si bien la letra del himno falangista «Cara al sol»³ procura transmitir optimismo y alegría, es cierto que al iniciarse la década de los cuarenta, la promesa de que «en España comienza a amanecer»⁴ –según se hacía resonar en la poesía comprometida de la época–, más que una posible perspectiva, pasó a representar una meta inalcanzable, ya que el país se había sumido en un período de una angustiosa y prolongada oscuridad, aquejada por las más escalofriantes pesadillas. La sociedad entró en «el largo túnel de la posguerra» (García Delgado, 2015: 156), de modo que para aguardar la esperanzadora luz del nuevo amanecer hubo de esperar largos decenios.

Uno de los hitos más significativos de la historia moderna española está vinculado, indudablemente, con el día 1 de abril de 1939, cuando se anunció el irreversible y definitivo resultado de la Guerra Civil. En aquella ocasión tras haber sido sofocadas todas las esperanzas republicanas, la victoria del bando de los sublevados quedó sellada con el parte oficial redactado y firmado por el propio Franco. Desde la distancia temporal representada por los años transcurridos hasta hoy, incluso puede parecer simbólico que dicho documento de una importancia histórica clave por tratarse del último parte de guerra, estuviese compuesto únicamente por dos frases, breves, escuetas, y en cierta forma incluso lacónicamente secas: «En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército rojo, han alcanzado las tropas Nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado» (*apud* Miguel, Sánchez, 2006: 187). La implícita gravedad del peso de lo que se encontraba latente, entre líneas, no tardó en recaer implacablemente sobre los vencidos, puesto que según la convicción de los vencedores, «[l]a verdadera España debía nacer del exterminio y aniquilación del enemigo» (Gracia, Ródenas, 2011: 20–21).

3 La Historia está llena de paradojas. Conforme con el Decreto del 27 de febrero de 1937, el himno de la Falange Española se convirtió en un «canto nacional» (Miguel, Sánchez, 2006: 79) y éste –como suele ser en tales casos– fue amado por unos, y odiado por otros. Entre numerosas curiosidades vinculadas a dicha pieza musical, es preciso destacar el hecho de que sesenta años más tarde, en un pleito por los derechos de autor, esta marcha militar que se ha inscrito en la historia nacional fue considerada una especie «de patrimonio histórico» (cfr. Valls, 1996: en línea). Cabe añadir que mientras la música de Juan Tellería es obra de un solo compositor, la letra es de «un origen entre mítico y épico» (Valls, *ibid.*), producto de un proceso de creación colectiva, siendo uno de los autores el escritor Agustín de Foxá. No es sin interés que un par de lustros más tarde precisamente la obra de este representante de la literatura nacionalista formará parte del ciclo bélico, junto con novelas de autores como Rafael García Serrano o Tomás Borrás, relacionados por algunos críticos con la estética tremendista (cfr. Martínez Cachero, 1997: 107–109).

4 Se trata de una alusión a uno de los lemas más utilizados por los partidarios del bando sublevado cuyo eco cargado de simbolismo está presente también en la poesía surgida en plena guerra; de ejemplo puede servir uno de los poemas de 1938 de Julio Sigüenza (cfr. Vicente Hernando, 2007: 106–107), igual que otros cantos e himnos de la época (cfr. Anónimo, 1942: 10).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

Aquel comunicado lejos de tomarse por un punto final y definitivo del conflicto armado –permitiendo que la paz y la concordia volvieran a anidar en una sociedad española cuya población estaba exhausta y agotada por la contienda–, abrió otro capítulo teñido de sangre. Al terminar la guerra, elevadas cantidades de miembros del bando de los perdedores optaron por el exilio. Todos aquellos que decidieron quedarse en España, resistiendo a las diversas presiones y sin dejarse arrastrar por la gran oleada de la emigración⁵ producida tras la derrota de la República, se vieron obligados a afrontar la parte más nefasta de su pérdida, dado que, de un día para otro, se convirtieron en víctimas de las más despiadadas purgas y represiones.

El verano de 1939 fue una fiesta para los delatores, para los vengativos y para los sedientos de sangre. La crueldad de los conquistadores contaba con el apoyo de una clase media que era consciente de que había estado a punto de extinguirse. La falta de magnanimidad que caracterizó el final de la guerra fue todavía más completa porque el deterioro de la situación internacional silenciaba la voz, de por sí débil, de la opinión liberal mundial (Thomas, II, 1995: 990).

Entre la mayoría de los más destacados representantes del bando sublevado no había cabida para la magnanimidad, y mucho menos para la misericordia o el indulto. Aunque algunos historiadores han procurado demostrar que hubo excepciones, como es el caso del discurso del general Juan Yagüe⁶ pronunciado todavía en plena guerra, en el que el «[p]erdón era también la palabra clave» (García Escudero, 1987: 63). No obstante, al repasar los trágicos episodios vividos por la población a lo largo de la contienda, y principalmente en su etapa final, queda evidente que tanto el perdón como la compasión fueron arrollados, dejando el camino abierto a la más feroz brutalidad, denominada por algunos historiadores

5 El éxodo fue masivo; se supone que el número de exiliados en 1939 alcanzó la cifra de unos 450.000 (cfr. Tusell, 1994: 580).

6 Incluso hoy siguen levantándose ardientes debates en torno a la controvertida figura del general Yagüe «al que suele acompañar el apelativo de el carnicero de Badajoz por su relación con la matanza de miles de personas en la ciudad extremeña en agosto de 1936 (4.000 ejecutados, el 10% de la población en esos momentos)» (Burgosdijital, 2015: en línea). Para darnos cuenta de la sensibilidad del tema, basta con seguir las reacciones al homenaje y a la misa celebrada en la Catedral de Burgos; dichos eventos tuvieron lugar el día 25 de octubre de 2015, y fueron organizados por la Fundación María Eugenia Yagüe, presidida por la hija del general. El lector interesado puede hacerse una idea al respecto al ojear los artículos correspondientes en la prensa regional, por ejemplo, *Diario de Burgos* (J.M., 2015: en línea), o a partir de la lectura de las diversas contribuciones de activistas cívicos y blogueros. Así también las páginas correspondientes a la *Iniciativa Debate* (Medios, 2015: en línea) pueden servir de ejemplo ilustrativo de la problemática recién comentada.

terror blanco⁷ (cfr. Payne, 1972: en línea). Basta con recordar algunos datos estadísticos que hablan por sí solos:

Ocho meses después de terminar la guerra, [...] las cárceles españolas estaban abarrotadas con 270.000 presos, la mayoría de ellos políticos. Durante los años siguientes, los tribunales militares dictarían aproximadamente 50.000 penas de muerte, de las cuales se cumplieron la mitad (Bolloten, 2015: 1078).

Así pues, apenas había terminado una guerra, estalló otra, igual de cruel y destructiva, que a pesar del declarado cese de armas llevó a la muerte a numerosas personas inocentes: a todos aquellos que fueron acusados de crímenes cometidos, reales y ficticios, derivados de su pertenencia al bando republicano, o de su condición de simpatizantes con los ideales de la República. Llegó el momento en que el triunfo de los sublevados reveló su cara adversa, ya que: «la venganza de Franco y sus seguidores fue brutal y despiadada» (Preston, 2011: 12). A consecuencia de aquella situación, las incidencias de la derrota republicana se convirtieron en una carga, cuyo peso aplastante cayó sobre los hombros de los vencidos.

1.1.2. «Una Patria, un Estado, un Caudillo»

El nuevo Estado en España estaba relacionado con «un régimen político asociado a la figura del dictador que se desarticuló, en términos políticos e institucionales, poco tiempo después de su muerte» (Bahamonde, Martínez, 1999: 19). En cuanto al franquismo como régimen político, muchos se preguntaron igual que García Escudero: «¿Qué etiqueta podremos poner con propiedad a ese sistema?» (1987: 62). Encontrar una respuesta precisa y acertada, sin embargo, no es nada fácil, por lo que los historiadores suelen concluir que, si bien compartía rasgos con otras dictaduras europeas y latinoamericanas, se trataba de un aparato político «*sui generis*» (cfr. Malefakis, 2015: 59). A los propios dirigentes y representantes del Nuevo Estado español, parecía convencerles la denominación de «régimen au-

⁷ El *terror blanco* junto con el *terror rojo* fueron los principales generadores de la violencia, pues según comenta Stanley G. Payne, ante todo, al comenzar la contienda «most of the deaths did not come from combat on the battlefield but from political executions in the rear – the „Red“ and „White“ terrors» (1972: en línea). Como apunta el historiador norteamericano, la decisión de ambos bandos de aniquilar a los adversarios y a los enemigos políticos no fue resultado de un espontáneo brote de ira colectiva, sino que se trataba de un proceso más o menos organizado que desembocó en represiones violentas. El historiador estadounidense además considera que «[t]he repression in the Nationalist zone was more centralized and much more effective. Though often carried out by right-wing civilian groups, the White terror was almost from the beginning nominally institutionalized under military courts-martial» (Payne, *ibid.*).

toritario», oficialmente empleada un año después de la subida de Franco al poder, pues según apunta García Escudero:

Es justo recordar que el concepto de régimen autoritario lo empleó el embajador Yanguas el 7 de junio de 1940, con ocasión de las conversaciones que mantuvo con la Santa Sede, para regular las relaciones entre los dos poderes; en dicha fecha aclaró al cardenal Maglione, secretario del Estado, que “en España no hay totalitarismo, sino un régimen autoritario, profundamente católico y respetuoso con la persona humana como portadora de valores eternos” (García Escudero, 1987: 62).

Son innumerables los debates suscitados en los círculos eruditos sobre si puede calificarse de fascista la España de Franco,⁸ pues en opinión de Malefakis «[a]quí es donde comienza la controversia» (2015: 33). Aunque doce años después de la muerte del Caudillo el historiador García Escudero declaró que «[p]or la naturaleza del sistema que Franco se propuso como meta, José Pemartín habló ya en 1937, de una Monarquía religioso-militar, en la que debería culminar el fascismo de transición» (1987: 62), más tarde los especialistas en la materia, no obstante, coincidieron en que, entre las cuantiosas propiedades del régimen, había que destacar su carácter cambiante, al que algunos no vacilaron en llamar «camaleónico» (cfr. Martínez, Aróstegui, 1999: 30–31). Semejantes opiniones se ven compartidas por ciertos historiadores contemporáneos, como Stanley G. Payne.

En 1956, un crítico que tenía tan pocas simpatías por el franquismo como Herbert Matthews, del *New York Times*, lo definió diciendo que quizá no fuese “fascista”, pero desde luego sí “fascistoide”. En los años sesenta ni siquiera esa atenuación resultaba ya adecuada y se emplearon otras frases descriptivas como, por ejemplo, “régimen autoritario”, “corporativismo”, “conservador-autoritario” y “pluralismo unitario limitado” (Payne, 2015: 336).

De todas formas, al término de la década de los treinta, se produjo un giro radical en la escena política del país, ya que, del extremo representado por una orientación izquierdista del período republicano se llegó a pasar al polo opuesto, configurado por la extrema derecha. Así pues, debido a la derrota de la República con la que se clausuró el trienio bélico, tuvo lugar un cambio esencial del sistema político, que determinó la evolución en la sociedad española en las siguientes tres décadas. Según observa Álvaro Soto Carmona: «Frente al Estado democrático representado por el régimen republicano basado en el sufragio universal y en el

8 En relación con la importancia de la ideología fascista en la sociedad española Domínguez Arribas sostiene que «el período comprendido entre el inicio de la guerra civil española y el final de la Segunda Guerra Mundial (1936-1945) corresponde a los primeros años del franquismo, la única época en que la influencia del fascismo fue relativamente importante en España» (1998: 17).

pluralismo político, va a establecerse un *Estado autoritario* cuyo acto constituyente es el pronunciamiento militar y la “victoria” tras la Guerra Civil» (2001: 3). Por otra parte, Javier Tusell opina que:

Por más que el régimen de 1939 pueda calificarse como dictadura franquista, no nació en exclusiva de los rasgos de quien la personificó. Sus semejanzas con otros tipos de dictadura, europeos y americanos, resultan evidentes. Lo peculiar fue que, en vida de Franco, transitó de la semejanza de un tipo de dictadura a otro manteniéndose la misma persona en frente (Tusell, 2005: 21-22).

Aquellos momentos decisivos en la historia moderna del país coinciden con el estallido de otro conflicto bélico, esta vez fuera del territorio español: la Segunda Guerra Mundial. Desde el principio España se mantuvo neutral, aunque su simpatía por los países del Eje fue indudable, por lo cual «[p]ronto se hizo saber a los amigos alemanes que España estaba disponible para todo tipo de ayudas» (Riquer, 2010: 81). En abril de 1940 Franco declaró la «no beligerancia», que, de hecho, según opina Javier Tusell (1994: 593), supuso una «prebeligerancia», o sea, solidaridad ideológica con Alemania e Italia, que se tradujo en la autorización de entrada en el espacio aéreo nacional a los aviones italianos. Esta política internacional, aparte de establecer el rumbo seguido por el país en los próximos años, trajo además otras consecuencias paralelas que se proyectarían visiblemente en la vida cotidiana. «España se inunda de propaganda nazi-fascista: prensa, radio, cine, libros, todo se utiliza ante los ojos y los oídos de los españoles para convencer a éstos de las excelencias de tales amigos, tan heroicos como generosos» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 75).

Así pues, aunque el país no hubiera participado directamente en la Segunda Guerra Mundial, los españoles seguían los acontecimientos decisivos en la escena política internacional a través de la óptica oficial divulgada por el régimen recién establecido. Por otro lado, y a pesar de la delicada situación en la sociedad española de aquel entonces, esta contienda gozó de un peculiar reflejo artístico en la producción literaria que vio la luz en aquellos años, y entre la que son particularmente interesantes precisamente las obras tremendistas.⁹

A partir de 1941 Italia empezó a insistir en que España interviniera en el conflicto bélico para ayudar a sus aliados (cfr. Tusell, 2007: 132). En cierto sentido esa vacilación del Estado español y su tardanza en responder eran comprensibles,

9 Sobre todo en *La colmena* encontraremos alusiones a la propia guerra, como también a las declaraciones oficiales emitidas al respecto por los dirigentes del Estado. Son abundantes los comentarios de los personajes en torno a la cuestión en diversas situaciones, principalmente cuando leen el periódico, o cuando escuchan las noticias de la radio; asimismo en las conversaciones en los bares y en las cafeterías, los temas giran, entre otras cosas, alrededor de los sucesos bélicos, y los protagonistas suelen formular sus observaciones en relación con ello (cfr. Cela, 1987: 174-175).

porque el país todavía no había logrado recuperarse de la Guerra Civil, de modo que resultaba lógico que Franco no se apresurara a tomar parte en una nueva contienda. Tan solo la ofensiva de Alemania contra la Unión Soviética decidió que la involucración española en esa «otra guerra» aumentase; a pesar de todo, eso no supuso ningún cambio radical en las estrategias del Caudillo, puesto que «[e]l objetivo era apuntarse al bando alemán, pero sólo –por así decirlo– en el último minuto, cuando quedaran poca lucha y sufrimientos por delante, y siempre y cuando Hitler hubiese garantizado por anticipado los costes y recompensas de la participación española» (Payne, 2015: 319). Uno de los acontecimientos particularmente importantes, y que por ello cabe destacar, es la formación de la División Española de Voluntarios, la llamada División Azul, que «le vino a Franco como anillo al dedo para responder con algo más que palabras a la presión agobiante de Hitler; y ya se cuidó de ponerla bajo mandos profesionales para mantenerla bajo control» (García Escudero, 1987: 78).

1.1.3. «Mi mano será firme, mi pulso no temblará»

La escena política interior, mientras tanto, pasaba por momentos dramáticos. Como había prometido en su discurso de 1936, el Caudillo, desde que llegara al poder, había introducido la política de la mano dura, convirtiendo así en realidad la promesa reflejada en la frase que da título a este apartado (cfr. Generalísimo Francisco Franco, 2003: en línea). La situación en la sociedad española estaba determinada crucialmente por una feroz oleada de represiones, encarcelamientos y purgas masivas,¹⁰ a consecuencia de los que se llegó a agravar aún más la atmósfera de terror y de miedo. Además, según advierte Javier Tusell, conviene tener en cuenta «que más allá de la sanción existía la vigilancia policial» (2007: 82). De esta manera, los partidarios de la República y los adversarios políticos del régimen se encontraban bajo una presión permanente. Estos hechos que formaban una parte dolorosa de la realidad vivida día a día, también se ven reflejados copiosamente en obras literarias de la posguerra.¹¹

La violencia que sufrían los vencidos no se limitaba a la prisión, la tortura y la ejecución, sino que incluía también la humillación psicológica y la explotación económica

10 Son espeluznantes las cifras concretas, según las que en 1939 el número de encarcelados llegó a 270.000, y el de ejecuciones en total, a 30.000 (cfr. Tusell, 1994: 579).

11 En el caso de *La colmena*, cabe mencionar a la joven Purita –uno de los múltiples personajes secundarios que habitan la novela celiaria–, que se ve obligada a prostituirse para poder mantener a sus hermanos menores, dado que «[l]os hermanos viven solos. Al padre lo fusilaron, por esas cosas que pasan, y la madre murió, tísica y desnutrida, el año 41» (Cela, 1987: 376).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

de los supervivientes. La política franquista de autosuficiencia económica o autarquía contribuía a la represión y la humillación de los vencidos (Preston, 2011: 318).

Aquella situación contribuyó a propagar patrones de comportamiento despreciables basados en la mezquindad y en el utilitarismo, en virtud de los que el régimen pudo contar con la colaboración de delatores y confidentes. Por otra parte, como señala Edward Malefakis, esa «salvaje represión» de la posguerra fue realizada «con la aquiescencia o el apoyo de muchos sectores de la sociedad, y de acuerdo con la opinión ampliamente compartida de que era en interés público, no a causa de la depravación personal de los principales líderes franquistas» (2015: 30–31).

En 1947 fue promulgada la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado. En el Artículo primero podemos leer que: «España, como unidad política, es un Estado católico, social y representativo, que de acuerdo con su tradición, se declara constituido en Reino» (BOE, 1947: en línea). Sin embargo, se trataba de un reino sin un rey. Los desacuerdos entre el Caudillo y Juan de Borbón dejaban ver que este último no era percibido por Franco como un candidato aceptable al trono (cfr. Payne, 2015: 327–328). La solución del problema queda plasmada en el Artículo segundo: «La Jefatura del Estado corresponde al Caudillo de España y de la Cruzada, Generalísimo de los Ejércitos don Francisco Franco Bahamonde» (BOE, 1947: en línea). En cuanto al futuro rey, según dicta el Artículo sexto, la decisión de quién y cuándo subiría al trono¹² dependía exclusivamente del Jefe de Estado (cfr. BOE, *ibid.*).

La posición de España en el ámbito internacional fue muy inestable debido al carácter militar y antidemocrático del régimen franquista. Desde los primeros años de la inmediata posguerra, el país se encontraba en un considerable aislamiento político de otras naciones. Esa tesitura poco halagüeña empeoró una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, cuando la brecha entre España y los países democráticos aumentó aún más.

En el verano de 1945 se reunió en San Francisco una conferencia internacional de la que saldría la Organización de las Naciones Unidas. El Gobierno español no fue invitado y el delegado mexicano, aludiendo al caso concreto de nuestro país, propuso que en el futuro no fueran admitidos en la Organización aquellos regímenes que hubieran

12 El Artículo noveno, a su vez, especificó que el futuro monarca debía «ser varón y español, haber cumplido la edad de treinta años, profesar la religión católica» (BOE, 1947: en línea). En 1948 tras numerosas y difíciles negociaciones quedó decidido que a Franco le sucedería Juan Carlos, hijo de don Juan de Borbón (cfr. Payne, 2015: 328). «Se precisarían muchos años y una relación prolongada, así como delicadas maniobras políticas, para que Franco diera por fin en 1969 el paso de reconocer oficialmente al Príncipe como su sucesor y futuro rey, aunque tal posibilidad se había forjado veintidós años antes» (Payne, *ibid.*).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

sido establecidos con la ayuda de potencias fascistas: no podía resultar más clara la referencia a la España de Franco (Tusell, 2007: 211).

La recién citada voluntad de aislar el régimen franquista compartida por las principales potencias europeas, se vio reflejada en las medidas tomadas por Francia en 1946 al cerrar sus fronteras con España,¹³ y no volver a abrirlas hasta dos años más tarde (cfr. García Delgado, 2015: 169). La población sufría una gran escasez de alimentos básicos, de ahí que el régimen procurase solucionar este estado crítico mediante la introducción de un sistema de control de la distribución alimenticia. La cartilla de racionamiento, que ya había sido empleada durante la guerra en la zona nacional, fue aplicada a todo el territorio español. El esfuerzo por controlar rigurosamente el mercado, no obstante, traerá como consecuencia el brote de una coyuntura difícil de manejar, debido a que casi de inmediato surgirá otra forma de comercio, paralela e ilegal, es decir, el mercado negro.¹⁴

Al país, quebrantado moralmente, le costará mucho alejar el espectro del estancamiento económico, de la penuria, de la escasez: tanto como se hace esperar, ya iniciados los años cincuenta, la supresión de las cartillas de racionamiento, triste expresión –como lo son, en su ámbito, las licencias de importación– de todo un ambiente económico, de toda una época (García Delgado, 2015: 151).

El régimen franquista que iba consolidándose paulatinamente, echó la culpa de la insatisfactoria situación en el país a los adversarios de España que, supuestamente, no cesaban de buscar la desgracia de la nación. Según las declaraciones del Caudillo: «El enemigo intenta dividirnos porque sabe que una España dividida sería una España vencida. Eso es lo que no podemos olvidar» (Franco Bahamonde, 1972: 191). Por ello el máximo representante del Estado español al dirigirse a los ciudadanos, con frecuencia apelaba a la concordia y unión del pueblo, virtudes que en aquellas circunstancias se consideraban más necesarias que nunca para poder salir adelante. De esta forma, además, la llamada a la unión y a la abnegación imprescindible se convirtieron en un deber de todo buen ciudadano.

13 Una clara referencia a este hecho se incorpora en el comentario de la heroína que protagoniza la novela tremendista de *Lola, espejo oscuro*: «Pero ya avanzada la noche se me torció el humor. Porque el tonto de Cortés empezó a presumir con un pase que tenía para ir a Francia, cosa que entonces era muy difícil, pues la raya estaba cerrada [...]» (Fernández-Flórez, 1967: 253).

14 También encontraremos múltiples referencias a esta realidad en la narrativa de la posguerra; de las novelas que nos interesan en especial, es preciso mencionar, ante todo, *La colmena*, *Nada* y *Lola, espejo oscuro*, tres obras tremendistas que pueden considerarse paradigmáticas.

1.1.4. La «marcha triunfal del desarrollo» y la propaganda franquista

Dentro del corpus de los textos utilizados por la propaganda oficial destacan los discursos de los representantes prominentes del franquismo, principalmente los del propio Generalísimo. El arsenal retórico de Franco contaba con una serie de argumentos predilectos, de carácter constante, a los que el Jefe del Estado recurría con frecuencia en sus declaraciones públicas; basta con comparar ciertas alocuciones de la primera década tras su llegada al poder, con aquellas que datan de los años setenta.

Quando comprobamos que son fuerzas exteriores, muchas veces meramente económicas y financieras, las que pretenden fomentar en nuestro país tales conflictos, ¿no hemos de pensar que se trata de utilizar la violencia y la subversión, para poner obstáculos a nuestro proceso industrial? ¿Acaso no hemos de comprender que lo que se quiere es entorpecer nuestra marcha de desarrollo, causando así daño a todos los españoles y aprovechar descontentos provocados para obstaculizar nuestra evolución? (Discurso, 19-11-1971) (Franco Bahamonde, 1972: 67-68).

Por otra parte, a fin de convencer a los ciudadanos de lo bien que estaban, el régimen argumentaba con lo mal que se vivía en los países enemigos. En este sentido, los discursos del Caudillo forman una rica e interesante fuente de arengas paradigmáticas, con una amplia gama de muestras de razones supuestamente persuasivas, en las que podemos comprobar lo dicho. He aquí uno de los ejemplos más ilustrativos, que está fechado en la primera década de la posguerra.

Solamente nos podemos dar cuenta de lo que debemos hoy al Movimiento nacional y al resurgimiento de España echando la vista sobre las fronteras, viendo esos pueblos que se debaten en la esterilidad y en la anarquía, pueblos, que todavía piensan que ante el empuje de las hordas asiáticas se puede abandonar a las mujeres y a los hijos para irse a otros continentes. (Declaraciones a la prensa, 17-6-1948) (Franco Bahamonde, 1972: 63-64).

Como pequeño paréntesis cabe añadir que resultan sorprendentes las similitudes de los discursos oficiales pronunciados por los líderes de regímenes tocados de matices dictatoriales y totalitarios, sea en el marco del franquismo, sea durante el comunismo, que en Checoslovaquia se instaló justo en 1948 –año en el que Franco hizo la declaración de la que hemos dado testimonio–. Si un observador imparcial estudia desde la distancia representada por los años transcurridos las transcripciones de los discursos oficiales, no puede evitar tener la impresión de discernir modelos y patrones muy parecidos, como si los máximos representantes de los Estados respectivos se hubiesen puesto de acuerdo en los textos, o se los

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

copiasen los unos de los otros; es decir, se hace evidente que se trata de moldes y paradigmas muy parecidos. No en vano todos estos alegatos van armados de forma casi idéntica, además de utilizar las mismas figuras retóricas, el mismo tono patético y una argumentación prácticamente equivalente.

Así pues, el Caudillo manifestaba a los españoles que: «La justicia es compatible con la convivencia y con la alegría. Yo os aseguro que en los países por donde pasa el comunismo o el marxismo no hay caras alegres ni hogares: hay solo miseria, odio y mala fe» (Franco Bahamonde, 1972: 110). Con las mismas palabras declaraban los dirigentes de los países comunistas que los pueblos «esclavizados por el capitalismo» desconocían la alegría y que vivían en la miseria.¹⁵ Y de la misma manera en que se solía hacer en la Checoslovaquia comunista, las transcripciones de los discursos del Caudillo están intercaladas con paréntesis que recogen los vítores supuestos del público asistente, como por ejemplo «¡Muy bien! ¡Muy bien!», «Grandes aplausos» y «Grandes y prolongados aplausos».¹⁶

Si se hojean los discursos del Caudillo, se hace evidente la intención de seguir nutriendo todos aquellos dolorosos recuerdos de la guerra, para justificar y legitimar las medidas adoptadas por el régimen; lo curioso está en lo mucho que le duró la recurrencia a la amenaza del espectro de la guerra, puesto que como hace observar Martínez Cachero:

La gente española, alta y baja, sufrida y de aparente buen humor, se ha cansado ya de la antaño obligada recordación de nuestra guerra y el “no me cuente Vd. su caso” es frase que se populariza frente a quienes todavía parecen dispuestos a asombrar y edificar con sus pasadas peripecias [...] (Martínez Cachero, 1997: 47).

De este modo, al régimen parecía convenirle que la gente recordara las atrocidades cometidas en un pasado no tan lejano para tenerla en alerta y preocupada de que la historia pudiera repetirse. «En el interior de la propia España, los re-

15 Cabe traer a colación alguno de los numerosos textos de la propaganda oficial publicados en la Checoslovaquia comunista, como lo es, por ejemplo uno titulado *Ve jménu socialismu a štátného života proti rozvratníkům a samozvancům* (*En nombre del socialismo y de la vida feliz en contra de los malhechores y usurpadores*), que salió a la luz en 1977, como reacción inmediata a la llamada «Charta 77», documento firmado por destacados disidentes checos y oponentes al régimen comunista. De la redacción de dicho manifiesto se ocuparon los más notables representantes de iniciativas cívicas, y prominentes figuras de la escena cultural e intelectual que protestaban en contra de la sistemática violación de los derechos humanos en el país. Mencionemos, por ejemplo al filósofo Jan Patočka, o al ex ministro de Relaciones Exteriores Jiří Hájek –que presentaría en la ONU su protesta en contra de la invasión soviética en 1968–, e incluso al mismísimo Václav Havel, escritor y disidente, que tras la «Revolución de terciopelo» en 1989, acabaría siendo presidente de la República.

16 Compárense los discursos en *Franco y España. 25 años de Caudillaje*. (cfr. Anónimo, 1961: 12–15), con la transcripción de aquellos pronunciados en algunos de los congresos del Partido Comunista Checoslovaco, como puede ser el que tuvo lugar en Praga entre el 25 y el 29 de mayo de 1971 (cfr. *XIV. sjezd Komunistické strany Československa*, Praga, 1971).

cuerdos de la guerra y de la consiguiente y sangrienta represión fueron cuidadosamente alimentados para mantener lo que se ha llamado “el pacto de sangre” (Preston, 2011: 14–15). Otro dato al que se debe remitir es el hecho de que en la terminología franquista se hablaba del período de posguerra todavía un par de años antes de fallecer Franco, o sea hasta la década de los setenta (cfr. Mainer, 1981: 5).

Los grandes cambios en el panorama internacional que desembocaron en la guerra fría se vieron reflejados en el hecho de que al comienzo de la década de los años cincuenta España, efectivamente, logró salir del aislamiento político. Puesto que las relaciones de los EE. UU. con la Unión Soviética –el aliado de antaño–, habían empeorado considerablemente, las potencias occidentales comenzaron a recapacitar acerca de su actitud hacia el régimen franquista. «Durante la guerra fría se utilizó el irrefutable anticomunismo del bando nacional para consolidar una imagen de Franco como baluarte del sistema occidental, como el “centinela de Occidente” según la frase acuñada por sus propagandistas» (Preston, 2011: 14). Por otro lado conviene apuntar que el propio Franco –que seguía declarándose enemigo irreconciliable del comunismo– era muy proclive al uso de semejantes metáforas, según lo documentan sus discursos pronunciados en público en diversas ocasiones. He aquí una muestra ilustrativa de lo recién comentado:

La defensa de nuestra independencia no solo sirve a nuestro interés supremo como nación, sino que constituimos también el castillo roquero más seguro contra el comunismo. Por eso cuando se nos ataca, en realidad, se ataca la seguridad futura del oeste europeo [...] (Franco Bahamonde, 1972: 85).

De aquí se infiere que, en lo relativo a las relaciones entre España y las potencias occidentales, la nueva situación internacional condujo a una mejora considerable –como ya se ha hecho constar–, de manera que el acercamiento a los EE. UU. supone un cambio decisivo. La llegada de los navíos norteamericanos a los puertos españoles inaugurará el gradual desbloqueo del régimen franquista, precediendo a «la liberación de posibilidades latentes», igual que a «los sucesivos intentos de apertura económica en la España de los años cincuenta» (García Delgado, 2015: 179). La importancia de semejantes procesos resulta crucial, ya que gracias a ellos el país finalmente conseguirá integrarse en las estructuras internacionales.

1.1.5. Imposición de la censura: atando ideas incómodas

1.1.5.1. Defender el «atalaya» con espadas, a sangre y fuego

Una de las medidas tomadas por los vencedores para controlar ampliamente todos los frentes de la vida social en el nuevo Estado consistió en la introducción de la censura. Todavía antes de terminar la guerra, en la zona nacional fue emitida la Orden del 24 de diciembre de 1936 según la cual los ciudadanos se veían obligados a entregar a las autoridades «todos aquellos libros, periódicos, folletos, toda clase de impresos y grabados pornográficos o de literatura socialista, comunista [...] y en general disolventes» (BOE, 1936: 471). El juicio sobre qué textos pertenecían a la categoría reservada para el material peligroso e indeseable había de depender de las decisiones realizadas por un aparato oficial competente. Para conseguir un mayor grado de «protección» de la sociedad frente a las influencias «nocivas», se creó la Comisión Depuradora de Cultura y Enseñanza, que ya desde su denominación misma no deja de percibirse como algo muy amenazante. Los mayores objetivos de dicha autoridad consistieron en reparar lo que se consideraba producto directo de los daños y defectos causados por la enseñanza republicana. Las palabras de José María Pemán, que en 1936 encabezaba dicha Comisión, anticiparon las restricciones de la vida intelectual que tan solo estaban por llegar:

los individuos que integran esas hordas revolucionarias, cuyos desmanes tanto espanto causan, son sencillamente los hijos espirituales de catedráticos y profesores que a través de instituciones como la llamada «Libre de Enseñanza» forjaron generaciones incrédulas y anárquicas (*apud* Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 79).

Sobre la censura podemos encontrar observaciones de particular interés y auténticamente reveladoras en los textos de Dionisio Ridruejo, figura importante en su momento, que más tarde caería en desgracia y se alejaría de la vida política. Según afirma Domínguez Ortiz: «Después de haber sido director de la propaganda y la prensa del régimen desde la guerra, en 1942, Ridruejo discrepó con Franco y se fue a la División Azul, en Rusia» (1998: 35). Sin embargo, cuando regresó del frente ruso, intentó volver a ocupar cargos de importancia, pero «por ser políticamente sospechoso, estuvo confinado en provincias. Luego fundó un grupo político, de sentido democrático, bien visto por los norteamericanos» (Domínguez Ortiz, *ibid.*). Con posterioridad, Dionisio Ridruejo publicó un interesante testimonio en el que revelaba el funcionamiento del complejo engranaje de la censura franquista:

la presión de una censura de inspiración predominantemente eclesiástica (fui jefe de propaganda y la censura de libros, por trámite, entraba en mi jurisdicción formalmen-

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

te, pero, salvo excepciones, nunca pudo decidir mi subordinado en la materia, porque las resoluciones venían normativizadas al detalle desde una misteriosa Junta eclesiástico-civil que operaba de modo soberano, y mantenía en vigilancia estrecha al ejecutor correspondiente). Las mismas limitaciones se daban para la literatura propiamente dicha, producida o importada. Nada que estuviera en el índice romano, por ejemplo, podía publicarse en España (*apud* Martínez Cachero, 1979: 47-48).

En 1938 se redactó uno de los documentos fundamentales que hubo de marcar decisivamente la situación en el país en épocas venideras. Se trataba de la Ley de Prensa preparada por Ramón Serrano Suñer, asesor de Franco y «mentor de los jóvenes intelectuales falangistas» (Carr, Payne, 2007: 20), quien más tarde estuvo a cargo de las carteras del Interior, de la Gobernación y de los Asuntos Exteriores, en orden sucesivo. Dicha Ley declaraba:

Así, redimido el periodismo de la servidumbre capitalista de las clientelas reaccionarias o marxistas, es hoy cuando auténtica y solemnemente puede declararse la libertad de la Prensa. Libertad integrada por derechos y deberes que ya nunca podrá desembocar en el libertinaje democrático, por virtud del cual pudo discutirse a la Patria y al Estado, atentar contra ellos y proclamar el derecho a la mentira, a la insidia y a la difamación como sistema metódico de destrucción de España decidido por el rencor de poderes ocultos (*apud* Curry, 2006: 25).

Aunque esta medida introdujo restricciones a la libre expresión supuestamente provisionales, aquella situación se mantuvo sin cambios hasta 1966, año en el que tuvo lugar una revisión que proporcionó una mínima apertura. Si bien la censura no había desaparecido del todo, la reforma «sí moderaba mucho su carácter y alcance, de modo que las publicaciones españolas disfrutaron de una libertad cada vez mayor durante los últimos ocho años de la vida de Franco» (Payne, 2015: 331). Por otro lado, Miguel Delibes, partiendo de su propia experiencia hizo el siguiente comentario sobre el relativo cambio experimentado: «Antes te obligaban a escribir lo que no sentías, ahora se conforman con prohibirte que escribas lo que sientes; algo hemos ganado» (1985: 6).

No solamente la nueva producción literaria tuvo que someterse al proceso censor de valoraciones y calificaciones particulares de las que dependía si una obra pasaba a considerarse «apta», o, al contrario «nociva» para los lectores españoles, dado que los severos razonamientos evaluativos se aplicaban también a los títulos publicados con anterioridad. Además, los censores se veían obligados a rellenar informes que debían responder a una serie de preguntas fijas y preestablecidas, ejemplificando los puntos débiles y potencialmente peligrosos de las obras censuradas. He aquí un modelo de cuestiones que en semejantes informes ayudaban a construir el eje inquisitivo fundamental:

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

¿Ataca al Dogma? Páginas

¿A la moral? Páginas

¿A la Iglesia o a sus Ministros? Páginas

¿Al Régimen y a sus instituciones? Páginas

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Páginas

(*apud* Curry, 2006: 23).

A base de tales dictámenes fueron prohibiéndose¹⁷ todas aquellas obras consideradas «antiespañolas, anticatólicas y en general disolventes» (cfr. BEAT, 1944: 170) y, a consecuencia de ello, quedaban también excluidas de las bibliotecas públicas. Acto seguido se procedía a la liquidación física de los libros retirados, puesto que «[e]l programa de limpieza incluía la depuración de las bibliotecas –a menudo por la vía salvaje de incendiarlas materialmente– [...]» (Gracia, Ródenas, 2011: 23).

La misma suerte aguardaba a los textos escritos por autores españoles cuya orientación política les alistaba en las filas del bando enemigo –pongamos por caso a Rafael Alberti, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Miguel Hernández, entre otros–, de manera que su obra «fue o prohibida o silenciada o denigrada sistemáticamente» (Fusi, 2015: 224). Como resultado de tales decisiones, en la lista de libros prohibidos figuraban nombres de grandes representantes de la élite intelectual. «La construcción del discurso nacionalcatólico necesitó demonizar el pensamiento contemporáneo –Ortega, Machado, Unamuno– con la obsesiva acusación de anti-España» (Gracia, Ródenas, 2011: 20). No obstante, la misma hostilidad y aversión se podía ver ampliada a otros genios del mundo de las letras hispanas.

No se crea, por lo demás, que esta liquidación del pasado se limitaba a autores claramente ateos o anticlericales. El expurgo de libros se extendió a escritores que en principio parecerían tan inocuos para la causa nacional como Mariano José de Larra o doña Emilia Pardo Bazán (a saber si porque uno fue suicida y la otra mujer gozosa) (Juliá, 2015: 102–103).

En cuanto a la producción contemporánea de autores extranjeros, también en esos casos se aplicaban criterios estrictos de selección y tan solo se admitía la traducción de aquellos títulos que hubieran sido aprobados por la censura preliminar. El editor Manuel Aguilar comentó en una entrevista la crisis creativa en la que, a su parecer, se encontraba la literatura universal, y para justificar la existen-

17 Entre los numerosos documentos que sirven de testimonio de la praxis común en aquella época, merece la pena prestar una especial atención al «Decreto del Excmo. Sr. Obispo de Barcelona de prohibición de algunos libros» publicado en el *Boletín eclesiástico del arzobispado de Toledo* (cfr. BEAT, 1944: 170-172).

cia de la censura, no dudaría en referirse al interés común y universal. El editor defendía con firmeza fervorosa la inevitable necesidad del Estado de adoptar las resoluciones y prevenciones óbices a fin de asegurar una elección «responsable» y «beneficiosa» de libros recomendables para ser traducidos al castellano, pues según argüiría: «Nuestra Patria tiene que ser la aduana literaria de América» (Izquierdo Luque, 1944: 18).

Aparte del obvio elemento restrictivo y de control, tales pasos introdujeron en la sociedad una dimensión de inseguridad incómoda, al igual que cierta desconfianza y, ante todo, una gran desilusión y frustración. En relación con lo expuesto más arriba, cabe recordar a Camilo José Cela, que en un artículo de 1952 se quejaba amargamente de la situación imperante en la sociedad española de la primera posguerra.

Se publican más libros que nunca. Se edita con más esmero que nunca. Se lee menos que nunca se leyó. [...] Los españoles, a pesar de que –más arriba lo dijimos– se publican en España más libros que nunca, estamos sin libros. Un lector atento a la marcha de la novela, pongo por caso, en el mundo, no puede estar al día si carece de un corresponsal en París o en Nueva York. Un estudioso de nuestra literatura no tiene, sin grave molestia o gran dispendio, la ocasión de manejar los más elementales textos de nuestros clásicos, textos que, dicho sea de pasada, hace treinta años se publicaban, incluso con ciertas garantías de exactitud [...] (Cela, 1952: 3).

En 1939 fue creado el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, entre cuyos miembros se encontraban también representantes del Opus Dei –institución que llegaría a ejercer una influencia significativa en la escena política, puesto que disfrutaba de relativo poder en la sociedad franquista– (cfr. García Escudero, 1987: 90). Según se puede leer en el preámbulo del decreto de fundación del Consejo:

Tal empeño ha de cimentarse, ante todo, en la restauración de la clásica y cristiana unidad de las ciencias, destruida en el siglo XVIII... Hay que imponer, en suma, al orden de la cultura las ideas que han inspirado nuestro glorioso Movimiento, en el que se conjugan las lecciones más puras de la Tradición universal y católica con las exigencias de la modernidad (*apud* Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 79).

El «Año Triunfal» –como se empezó a denominar el de la sublevación–, supuso un momento histórico que vio nacer la «Nueva España». De acuerdo con las palabras del propio Franco, el dificultoso proceso de la compleja transformación social contó con la participación de los españoles *responsables*, dirigidos por «un hondo sentido católico y social y el deseo de abolir para siempre, las causas de nuestra decadencia, partidos políticos en pugna, masonería y comunismo» (*apud*

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

Tusell, 1997: 8). Es un lugar común que precisamente la lucha irreconciliable contra la ideología comunista se iba convirtiendo en uno de los indicadores importantes que, al comenzar la guerra fría, le valió a Franco la admisión en los salones de reunión de las grandes potencias occidentales.

1.1.5.2. El doble tamiz de la censura del nacionalcatolicismo

Al tiempo que se celebraba el final de la guerra, también se rendía tributo a los inicios de una sociedad en ciernes, y por ello abundaban los momentos festivos cargados de una gran solemnidad simbólica. De todos ellos destaca especialmente un acto protagonizado por el Generalísimo: la entrega de su espada en la iglesia de Santa Bárbara en Madrid, en señal de la finalización de la contienda –asociada metafóricamente con una «Cruzada» moderna–.¹⁸ Desde aquel momento y a partir del instante en que el nuevo Estado español intensificó sus intentos de entablar relaciones más estrechas con el Vaticano,¹⁹ comenzaron a forjarse vínculos fuertes que consagrarían aún más la unión firme entre el franquismo y la Iglesia Católica.

La Iglesia que había colaborado activamente durante la guerra civil legitimando el curso de los sublevados con la idea de *Cruzada*, acuñando un trasfondo de guerra de religión para la sublevación militar, se sintió enormemente aliviada por el triunfo final de las tropas de Franco, ya que ello suponía apartar el espectro republicano definitivamente (Bahamonde, Martínez, 1999: 22).

La institución eclesiástica que iba retomando progresivamente su influencia en la vida social del país –restringida considerablemente por la República–, se convirtió muy pronto en uno de los pilares fundamentales de una sociedad «re-

18 La ceremonia en la iglesia de Santa Bárbara, con motivo del festejo del fin de la lucha, estaba cargada de una simbología transparente y elocuente, que desde ese mismo día pasaría a formar parte de la iconografía oficial; de esta forma en los siguientes años se procedió a imitar aquel «ceremonial, propio de una sociedad guerrera medieval donde se mezcla lo militar, lo político y lo religioso» (Tusell, 2005: 11). Como documentan varias fotografías, de hecho, a partir de aquel entonces en ocasiones especialmente festivas Franco solía lucir una espada. Además, esa misma simbología que hundía sus raíces en el concepto de la Cruzada relacionado con las órdenes militares medievales sería utilizada en otras manifestaciones artísticas aprovechadas por la propaganda oficial, como lo demuestran copiosamente obras tanto literarias (cfr. Cienfuegos, 1939: 189), como pictóricas. En el campo de la pintura nos referimos principalmente a varios retratos de Franco, en los que el Caudillo aparece representado como un caballero medieval –así en el cuadro realizado por Francisco Ribera en 1939, o también en la «Alegoría de Franco y la Cruzada», trabajo de Arturo Reque Meruvia, alias «Kemer» (véase el apartado «4.2. Material gráfico» del presente trabajo).

19 A propósito de las sombras proyectadas sobre el desarrollo de aquellas complejas relaciones, Carmen Martín Gaité se expresaría como sigue: «Los altibajos posteriores de aquella comunidad de intereses entre Franco y el Vaticano podrían compararse a las sordas desavenencias conyugales de tantos matrimonios de la época, condenados a aguantarse mutuamente [...]» (1994: 18).

catolizada» (cfr. Juliá, 2015: 102-104), en la que cumplía con una serie de roles directivos. Particularmente interesantes nos parecen las intervenciones de algunos de los representantes eclesiásticos en los complejos procesos censores, como también el modo en que los dirigentes religiosos ejecutaban el control de los textos publicados.

La Iglesia se había implicado hasta tal extremo con el régimen que su concurso es inseparable de la propia evolución de la dictadura de los años 40 apoyando sus actuaciones. En términos institucionales, la capacidad de autonomía de la Iglesia se ventilaba en asuntos como la educación, la prensa y las asociaciones católicas [...] (Bahamonde, Martínez, 1999: 22).

A principios de febrero de 1939 fue formulada la Ley de Responsabilidades Políticas que en su preámbulo se proponía, como uno de sus objetivos principales, la reconstrucción espiritual y material de España (cfr. Bolloren, 2015: 1072), dado que «[c]on la victoria en el horizonte el gobierno de Burgos comienza a establecer bases de cooperación con otras fuerzas sociales y religiosas» (Miguel, Sánchez, 2006: 179). Para la futura orientación del país resulta decisivo el hecho de que ya en aquel momento «Serrano Suñer alude a los acuerdos firmados por la Santa Sede y el Estado español en 1851 según los cuales cabía a este último la elección de los obispos que habrían de ser designados posteriormente por Roma» (Miguel, Sánchez, *ibid.*). Además, según observan algunos especialistas, se postula la necesidad de:

liquidar las culpas de responsabilidades políticas por quienes habían contribuido con actos u omisiones graves a forjar la subversión roja. Insistían, además, en que la ley no era reivindicativa sino constructiva al mantener el deseo de las autoridades de buscar fórmulas adecuadas para armonizar los intereses sagrados de la Patria [...] (Domínguez Ortiz, 1998: 38).

Los máximos responsables del Estado estaban convencidos de que para impedir la divulgación de influencias «dañinas» era necesario proceder vigorosamente, sin compromisos, emprendiendo medidas correspondientes, que consistirían no solo en reforzar la posición de la Iglesia en la enseñanza, sino que también se consideró imprescindible endurecer el control sobre la literatura, a través de un eficaz mecanismo censor.²⁰ En esta coyuntura, «[l]a censura fue el instrumento más coactivo de vigilancia ideológica, aunque era sólo parte de un sistema integral de estrangulamiento de la libertad» (Gracia, Ródenas, 2011: 22). El aspecto más

20 Uno de los vestigios de semejantes medidas queda patente en el Decreto del día 26 de enero de 1944 en que establece la enseñanza religiosa en las Universidades (cfr. BOE, 1944).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

peculiar de dicha estructura consistía en la existencia de un doble examen. El nuevo régimen, que se propuso erradicar de la sociedad las ideas consideradas *malignas*, *dañinas* y *disolventes*, coordinaba sus actividades con otras ejercidas en este campo por algunos organismos que pertenecían a la Iglesia Católica, de manera que:

este frente clerical-autoritario compite por el monopolio ideológico con el estrictamente falangista –que resultará, luego, ser más abierto culturalmente–, el representado por Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar y Pedro Laín Entralgo como figuras máximas, agrupados en torno a las revistas *Escorial* (1940) y *Garcilaso* (1943), ambas de reveladores y evocadores títulos de añoranzas imperiales (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 80).

En cuanto a las «añoranzas imperiales»,²¹ otra de las metas primordiales propuestas por la ideología franquista en nombre del nacionalcatolicismo consistía en restaurar los grandes ideales de la historia nacional: desde la Reconquista medieval, pasando por la época de los Reyes Católicos, hasta llegar a la era de los Austrias Mayores. En este preciso momento hay que remitir a un texto muy peculiar aprovechado por la propaganda franquista. Se trata de *Breviario de Mio Cid* (1941), concebido como una interpretación muy particular y comprometida del *Cantar de Mio Cid*, donde las aspiraciones del héroe medieval están identificadas con la política del Estado franquista. Darío Fernández-Flórez (1942: 16), el autor del texto –y uno de los escritores tremendistas más destacados–, no duda en presentar a Franco como continuador y sucesor del propio Cid. Carmen Martín Gaité sostiene que este tipo de estrategia seguía el fin de condenar al olvido ciertas etapas de la historia nacional:

Enterrar el pasado reciente y exaltar el pasado remoto fue una de las más inquebrantables consignas de la España de Franco. No había estudiante de bachillerato, por escasa que fuera su aplicación, que no conociera las efigies y gestas de don Pelayo, Isabel la Católica o Felipe II [...] (1994: 23).

Asimismo conviene citar a Dionisio Ridruejo, quien incluso declaró que «una objeción a los Reyes Católicos o a Felipe II hubiera sido considerada en aquellos años sacrílega»²² (*apud* Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 79).

21 La inspiración en los ideales imperiales se reflejaba en distintas esferas sociales de la España de la posguerra: no solo en la política y la religiosa, sino también en la artística y cultural; así pues, entre 1942 y 1957 en la plaza de la Moncloa en Madrid se construiría el edificio del Ministerio del Aire que imitaba el estilo arquitectónico del monasterio de El Escorial (Fusi, 2015: 235). No deja de ser interesante que esta recreación moderna inspirada en la obra monumental de la época filipina le valiera el sobrenombre de «Monasterio del Aire» (EA, 2013: en línea).

22 Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, se vierte nueva luz sobre las alusiones hechas por Martín Marco, uno de los múltiples personajes de *La colmena*. Éste, al verse detenido por un guardia que le pide la documentación, esgrime como argumentos su colaboración activa y regular con la

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

Como consecuencia de ese efecto de doble tamiz censor, se dieron casos en que incluso algunos de los autores ideológicamente identificados con el nuevo régimen tuvieron que hacer frente a la reprobación eclesiástica. Este es el caso de Pedro de Lorenzo y Rafael García Serrano, cuyas novelas, *La quinta soledad* y *La fiel infantería*, fueron tachadas de inmorales y nocivas.²³ La coexistencia de dos subsistemas censores paralelos, desde luego, supuso una situación singular y específica, puesto que por un lado se ejercía una censura laica, desde el régimen –que cuidaba sobre todo los aspectos ideológicos de las obras literarias–, y por otro lado una eclesiástica, llevada a cabo por la Iglesia que, a su vez, se ocupaba de velar por las buenas costumbres y proteger los valores cristianos. «La pudibundez y la hipocresía, la vigilancia del dogma y de moral católica más estrecha se convirtieron desde el principio en implacables herramientas de represión de la libertad imaginativa y, por supuesto, ideológica» (Gracia, Ródenas, 2011: 24).

Dicha situación contribuyó a que la atmósfera en una sociedad marcada por las restricciones tuviera como consecuencia inevitable numerosas limitaciones en el campo de la creatividad intelectual, que obligaba a los autores a optar por nuevas estrategias. Es lógico, pues, que el sometimiento a semejante presión resultara en el arranque de una tercera forma censora: la autocensura.

La discrepancia potencial quedó neutralizada antes de llegar a imprimirse o a difundirse y el efecto inmediato fue un aprendizaje crucial en la España de la posguerra: la autocensura como método de escritura y el doble sentido como cauce de opinión durante muchos años (Gracia, Ródenas, 2011: 22–23).

Desde luego, la ambigüedad y el juego del doble sentido se convirtieron en una de las estrategias más empleadas por los creadores, gracias a la que se lograba burlar la censura y transmitir ideas disconformes.

prensa del Movimiento, e indica que su último artículo se titula «Razones de la permanencia espiritual de Isabel la Católica» (Cela, 1987: 325). Pero, según aclara el propio personaje ya estando a solas, tan sólo intenta con ello testimoniar las consignas oficiales. «Ni Isabel la Católica, ni la vicesecretaría, ni la permanencia espiritual de nadie. ¿Está claro? ¡Lo que yo quiero es comer! ¡Comer!» (Cela, 1987: 328).

23 Los informes elaborados por los censores franquistas sirven de muestras ilustrativas del repertorio argumentativo del discurso oficial. Dichos documentos en particular revelan perfectamente los motivos de prohibir la publicación de algunas obras, como también la justificación de las medidas restrictivas a las que recurría la censura de la época. Dado que *La fiel infantería* de García Serrano constituye un caso ejemplar y de interés especial en relación con nuestro tema, en el «Apéndice» (véase apartado 4.1.1.2. del presente trabajo) incluimos la transcripción del informe de la censura que forma parte del Decreto del Arzobispo de Toledo (BEAT, 1944: 64-65).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

1.1.5.3. La vida encorsetada: el triunfo de la mojigatería y pudibundez

Cuidar de la moral, de las buenas costumbres y del decoro, sin embargo, no fue preocupación exclusiva de la Iglesia, ya que el régimen, mediante sus propios mecanismos, desplegaba cierta vigilancia, regulando todas aquellas actividades que, de alguna forma, se consideraban peligrosas por interpretarse como indeseables, indecentes y de mal gusto. Sobre la base de estas atribuciones negativas a diversas formas de ocio, el Estado:

prohibía los bailes de carnaval o de otras festividades, las películas con escenas escabrosas, inspeccionaba los lugares oscuros en parques y jardines para que las parejas no cometieran actos indecorosos y exhortaba coercitivamente a cumplir las normas del buen vestir, sobre todo en lo que al traje de baño se refiere (Domínguez Ortiz, 1998: 86).

En efecto, la asociación del bañador y los deportes acuáticos debía preocupar seriamente a los protectores de la moral, a juzgar por la atención que le prestaban con cierta regularidad y con una gran intensidad. En mayo de 1951 llegó incluso a celebrarse el I Congreso Nacional de Moralidad en Playas y Piscinas.²⁴ El control del seguimiento de las normas impuestas se exigía mediante circulares²⁵ distribuidas por los gobiernos civiles en épocas estivales, y su incumplimiento se sancionaba (cfr. Domínguez Ortiz, 1998: 86–87).

Según opinan algunos historiadores, el restaurar los valores tradicionales basados en la moral cristiana se irguió como una de las tareas principales que se planteaba acometer el nuevo régimen, con el firme apoyo de «la Iglesia [que] ejerció de fuente *sagrada* de legitimación del franquismo» (Gracia, Ródenas, 2011: 19). Dicho empeño consistía, entre otras medidas, en «[e]rradicar el pasado para restaurar la unidad católica de la cultura nacional» (Juliá, 2015: 103). La declarada voluntad de restablecer una base sólida e inquebrantable sobre la que pudiera

24 Si se atiende a toda esa suerte de imposiciones y reglas, resultan transparentes las alusiones a este afán normativista que campan en las novelas de la posguerra. Para documentar lo dicho mencionemos la escena de *Lola, espejo oscuro*, en la que uno de los personajes duda sobre la posibilidad de ponerse el bañador a orillas del lago (Fernández-Flórez, 1967: 134-135). Sirva como ejemplo también la causa que explica la detención del protagonista de la novela celiánica *El asesinato del perdedor*. El personaje es arrestado por haber besado a su novia en público: cabe precisar, pues, que semejante comportamiento constituye una infracción de las normas vigentes, por considerarse impropio y escandaloso, puesto que, según se dice en la novela, los novios «ofendieron las buenas costumbres» (Cela, 1994: 236). La cadena de acontecimientos que lleva al protagonista al suicidio comienza en un bar, donde los novios se ven sorprendidos *in fraganti* por otro personaje, un juez diligente, para quien velar por la moral representa una auténtica misión, de suerte que procura «enderezar el torcido mundo y borrar de la faz de la Tierra el vicio y los malos hábitos» (Cela, 1994: 8).

25 El contenido de tales circulares proporciona interesantes evidencias de la situación en la sociedad española. Dada la importancia de semejantes documentos, sobre todo, en relación con su plasmación artística –que recibe sus reflejos literarios en las obras estudiadas–, transcribimos el texto de una de las circulares en el «Apéndice» (véase el apartado 4.1.1.1.).

erigirse el nuevo Estado implicaba la vuelta a los valores tradicionales, lo que en la práctica representaba una modalidad de conservadurismo extremo. En este sentido, el Año Triunfal constituía, además, la consagración de la victoria de un puritanismo intransigente, reflejado en un rigor moral exagerado. Como resultado de la confluencia de todos estos factores, el perfil de la Nueva España correspondía al de un país considerablemente conservador, ya que según observa la historiografía finisecular al respecto:

Era una sociedad, pues, que recuperaba los símbolos externos más radicales del espíritu de la Contrarreforma y que rehabilitaba todos los signos externos de la piedad barroca y del catolicismo más conservador [...]. La asistencia a misa como acto de cumplimiento, el rezo familiar del rosario y las manifestaciones públicas de devoción eran sobre todo en los ámbitos rurales y en las pequeñas ciudades de provincias, síntomas de que el nacionalcatolicismo había culminado un largo proceso por el que la religión se había convertido en moral social y punto de referencia exigido en los comportamientos de los individuos (Martínez, Aróstegui, 1999: 98).

Conviene subrayar que durante el franquismo se ejecutaba un control severo cuyo radio de acción no se limitaba meramente al espacio público, ya que se expandía incluso al ambiente privado, invadiendo las viviendas y los hogares de los ciudadanos. Como apunta Carmen Martín Gaité: «La alerta contra la anarquía, que vertebró toda la política interior y exterior en los años de consolidación del franquismo, tuvo su correlato más fiel en el ámbito de lo doméstico» (1994: 118). Teniendo por meta una amplia regeneración de la moral en la sociedad española, se aspiraba a erradicar todos aquellos modales considerados escandalosos e indecorosos, y por eso dicha vigilancia se extendía hasta el territorio de las relaciones interpersonales, pues incluso llegó a abarcar una esfera tan íntima como lo son los vínculos de pareja.

El régimen se preocupaba por exigir que se respetaran las estrictas reglas establecidas, con el fin de reimplantar en la sociedad el orden que había sido alterado, supuestamente, por la liberalización de la época republicana, período al que en la terminología franquista se le clasificó muchas veces con la etiqueta de anarquía y caos. A causa de esta política, ciertos temas se habían convertido en tabúes:

[l]a libertad de creación interiorizó muy pronto los espacios intocables de la vida de la posguerra: el erotismo o la vida sexual de los personajes desapareció de las novelas, el ateísmo o la duda franca de fe desapareció del mapa de la conciencia de los españoles [...] (Gracia, Ródenas, 2011: 23).

Este proceso de tabuización comenzó en el campo de la enseñanza por la imposición de nuevas normas reflejadas en la supresión de la coeducación, de modo que

se debía contar con centros escolares segregados, –es decir, unos para los niños, y otros para las niñas–; además: «[c]omo ha señalado Rubio Llorente, la educación dejó de concebirse como un servicio público para entenderse como un derecho individual a elegir educadores, lo que en la práctica se sustanciaba con una política de apoyo a los centros de la Iglesia» (Juliá, 2015: 103–104). El volver a definir claramente los papeles asignados a la mujer y al hombre se perfiló como una de las principales tareas del gobierno. El franquismo restauró el modelo de la familia tradicional, patrón según el cual a ella le correspondía ser ama de casa, porque debía solo aspirar a actuar como madre y esposa ejemplar cuidadora de la familia, en reconocimiento y aceptación de su posición subordinada respecto al marido. El varón, por su parte, era percibido como el principal proveedor de la familia, como su miembro más significativo, «el que tiene las riendas en sus manos», y por ello debía asumir la responsabilidad por los demás, y tomar decisiones importantes.

Los novios podían desarrollar su vida íntima tan solo después de contraer matrimonio, ya que las relaciones prematrimoniales se tenían por inmorales y se anexaban al pecado. La institución del matrimonio establecía, por eso, un vínculo firme, sagrado e indisoluble, de ahí que no se admitiese el divorcio. La honra femenina por un lado y la virilidad masculina por otro, significan pilares elementales sostenedores de las relaciones de pareja. A este respecto, entraña gran importancia algo que quizá podemos relacionar con el principio de «vigilancia colectiva», fenómeno que se da en todos los sistemas totalitarios o antidemocráticos, y que tiene un enorme impacto en la vida privada de la gente, como en el caso de la posguerra en España. En virtud de este criterio se puede sostener que en la sociedad española de aquel momento pesaba enormemente la opinión pública, «el qué dirán», al que se subordinaba el comportamiento de todos, conforme con un esquema del mundo bipolar que contrapone las conductas repudiables a las respetables.

El régimen, una vez instalado en el poder, ejercía un control intelectual en las diversas esferas de vida por medio de variados procedimientos y mecanismos. La Ley de Enseñanza formulada en 1938, con el país inmerso aún en plena guerra, proponía un proyecto educativo orientado a seguir –y conseguir– una serie de postulados entendidos como fundamentales. Por ello se insiste en que esta legislación se funda en una aguda necesidad de restaurar los valores elementales:

El depósito sagrado de la genuina cultura de España, a costa de tanto heroísmo salvado, exige de aquellos que han sido llamados a custodiarlo y a transmitirlo, los cuidados más abnegados y las más hondas preocupaciones, que han de traducirse, sin vacilar, en primer término, en aquellas reformas radicales que el porvenir de la Enseñanza española imperativamente requiere (BOE, 1938: en línea).

La recién aludida extensa transformación del sector de la enseñanza secundaria aspiraba a propagar nuevos patrones de pensamiento y pautas imitables de cuño

inédito. La intención de la Ley, cuya finalidad consistía en asegurar una amplia y eficiente introducción de cambios relevantes, se configuraba en clara oposición a la situación existente y persistente en aquel momento, que era producto de las profundas reformas realizadas por la República. A su vez, todas estas transformaciones se encauzaban hacia unas metas trazadas como ejes esenciales de la sociedad franquista que se cimentaba en una serie de cualidades constituyentes; entre todas las características del entramado social en construcción destacaban las prioridades particulares del régimen, cuyos ideólogos apelaban con fervor y convicción a elementos sustanciales, como pudieran serlo los emanados de la siguiente cita:

una pureza de la nación española, espíritu imperial, concepto de hispanidad asociado a la defensa de la civilización y a la cristiandad y sólida instrucción religiosa [...] que revalorizaran lo español frente a lo *extranjero*, la *rusofilia* y el *afeminamiento* (Martínez, Aróstegui, 1999: 77).

Cuando en 1941 se creara la Vicesecretaría de Educación Popular, surgió con ella la necesidad de contar con un cuerpo organizado de censores, puesto que la compleja situación requería una sustitución de «los cuadros de censores, acaparados por los falangistas, por unos servicios profesionalizados» (Ocasar, 1997: 110). Se fundó un aparato potente y eficaz con una «tupida red normativa [que] iba a guiar desde entonces los servicios de censura de libros, teatro y cine sin que pueda exagerarse el nivel de la represión» (Gracia, Ródenas, 2011: 23). Para todos aquellos que se presentaban a los concursos con aspiración de ocupar las nuevas plazas reservadas para los censores en servicio del régimen, era necesario cumplir con una serie de requisitos que garantizaban la aptitud de los candidatos. Así, por ejemplo, tenían que disponer de una licenciatura, contar con cierto número de publicaciones, demostrar conocimiento de lenguas extranjeras, «pero también ser sacerdote, militar o pertenecer a la Vieja Guardia o al Requeté antes del 18 de julio de 1936» (Ocasar, 1997: 110). No obstante, no todos los que acababan consiguiendo un puesto en el aparato de la censura eran «funcionarios grises porque entre los censores estuvo un prometedor escritor falangista como Camilo José Cela, un poeta del nuevo poder como Leopoldo Panero, o un ventajista inequívoco como el novelista Darío Fernández-Flórez» (Gracia, Ródenas, 2011: 24). Precisa y casualmente, Panero actuó como censor de *La colmena* de Cela, mientras que este último, a su vez, también desempeñaría un papel similar, juzgando y filtrando obras de otros autores.

De hecho, la labor relativamente autónoma de los censores en esta década y en la siguiente, respecto a libros, publicaciones y proyecciones cinematográficas tenía, sin embargo, una vertebración en argumentos morales y clericales mucho más que en sus puestos peligrosos de propaganda política (Martínez, Aróstegui, 1999: 96).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

La censura siempre entraña un componente de opresión que perjudica a la creatividad artística. Por eso resultan poco convincentes las palabras del escritor Juan Antonio de Zunzunegui cuando en una entrevista reconoce las razones de la prohibición oficial de su novela *No queremos resucitar*, ambientada en un cementerio y cuyos protagonistas son esqueletos.

Entonces [...] me sentó muy mal, pero no tardé en reconocer que la censura tuvo razón al prohibir mi novela, que resultaba un tanto inconveniente en aquel momento, cuando estábamos en plena guerra. [...] La censura española, que se ejerce con inteligencia y buen tino, nada perjudica al auténtico escritor. Los que sostienen que no pueden escribir porque la censura se lo impide, no dicen la verdad (Zunzunegui, 1952: 11).

Con todo, fueron muchos más los que, a diferencia de Zunzunegui, sintieron la censura como una opresión asfixiante que impedía el desarrollo intelectual, frenando y limitando la libre expresión. La censura existió en España durante toda la época franquista, pero los especialistas en la materia coinciden en que no «se practicaba de forma monolítica durante sus casi cuatro décadas de vigencia» (Curry, 2006: 12). Asimismo, parece existir consenso en la consideración de que el control fue más acuciante durante los primeros tres lustros de la dictadura, para remitir a partir de los años sesenta especialmente, cuando se inició cierta liberalización (cfr. Fusi, 2015: 224–227).

1.1.6. La vida intelectual en el espejo de las revistas culturales

Las revistas culturales que copaban el panorama literario de la posguerra inmediata, y que dan testimonio ya desde sus meros títulos de la proclamada restauración de los grandes ideales de la historia nacional, pueden analizarse como portavoces de la cultura desarrollada bajo el nuevo régimen español. En noviembre de 1940 Dionisio Ridruejo y Pedro Laín Entralgo –falangistas pertenecientes a la fracción más liberal–, fundaron la revista *Escorial*, en calidad respectiva de director y subdirector. *Escorial* –cuyo título se completa con la apostilla *Revista de cultura y letras*–, se constituye como la primera de las revistas culturales de las diversas que irían aflorando en la posguerra. Según se recoge en el manifiesto editorial de su primera edición, la publicación en cuestión se marcaba el objetivo de ofrecer un espacio abierto a todos los intelectuales del país para su libre expresión:

En este sentido, ésta –ESCORIAL– no es una revista de propaganda, sino honrada y sinceramente una revista profesional de cultura y letras. No pensamos solicitar de nadie que venga a hacer aquí apologías líricas del régimen o justificaciones del mismo. El régimen bien justificado está por la sangre, y a las gentes de pensamiento y letras lo que

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

les pedimos y exigimos es que vengan a llenarlo –es decir a llenar la vida española– de su afán espiritual, de su trabajo [...]. Claro es que no vamos a aludir –bien al contrario– a los temas directamente políticos, porque ¿cómo van ellos a quedar fuera del ámbito de la cultura, si fenómenos de cultura son al fin y al cabo? Pero esto no rompe –sino al contrario– nuestro propósito de no exigir a cada uno sino el puro ejercicio de su oficio y la pura ofrenda de su saber (Editorial, 1940: 9–10).

Para subrayar el carácter apolítico de la revista, en el mismo editorial se hace constar que:

En cierta manera –en cambio– sí es ésta una revista de propaganda. Podríamos decir en la alta manera, ya que no hay propaganda mejor que la de las obras, y obras de España –propaganda de España– serán las del espíritu y la inteligencia para los que abrimos estas páginas (Editorial, *ibid.*).

En este tono decisivo se fijan las metas para lograr con su impresión; el manifiesto de los editores concluye con un inevitable saludo de la época: «Ambicioso es el empeño y grave la obligación. Dios nos ayude en ellos y ¡Arriba España!» (Editorial, 1940: 12).

Tres años más tarde se fundó *Garcilaso* que se dedicaba exclusivamente a la poesía, puesto que su declarado fin era el de «humanizarla»; así pues se aludía de una manera evidente a la producción poética de los autores emblemáticos de la poesía pura y deshumanizada.²⁶ En 1944 apareció por primera vez el quincenario *La Estafeta Literaria*, con la que pronto comenzó a colaborar Camilo José Cela. Además de los medios periodísticos mencionados, otro más repercutió con suma importancia en la vida intelectual de aquel período: *Ínsula*, creada en 1946 y caracterizada como «milagroso santuario de la independencia» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 81).

Debido a la atmósfera cargada de tensiones y nerviosismo que imperaba en la sociedad española de los años cuarenta, no es nada sorprendente que las controversias y los desajustes entre los intelectuales desembocaran en diversas polémicas. La más conocida y referida surgió a raíz del libro de Pedro Laín Entralgo titulado *España como problema* (1949). El autor analizaba la situación en la que se encontraban los escritores contemporáneos, pertenecientes a la Generación del 36, clasificándola como «sangrienta y espiritualmente astillada» (*apud* Gracia, 1996: 70), además de llamar la atención sobre el desarraigo de los intelectuales de la posguerra, defendiendo los valores y la importancia de la Generación del 98, tanto como la calidad y valía del pensamiento y de la literatura liberales. Laín Entralgo remitía, asimismo, a la tesis de Ramón Menéndez Pidal, quien «identificó

26 Según puntualiza Juventino Caminero, el poeta Jorge Guillén –uno de los destacados representantes de la Generación del 27–, cuya obra se adscribía a la poesía deshumanizada, se opuso a tal denominación, argumentando que la poesía siempre es obra humana (cfr. Caminero, 1998: 29).

las dos Españas con las dos tendencias, conservadora e innovadora, presentes a lo largo de la Historia» (Lara Martínez, 2006: 8).

Laín Entralgo estaba buscando, en acento conciliador, alguna forma de salir del encierro intelectual, para recobrar así el legado liberal y llegar a la *esencia* de España. Semejante llamada a la concordia no tuvo buena acogida entre ciertos sectores dirigentes del régimen. Fueron sobre todo algunos de los representantes del *Opus Dei* los que no tardaron en manifestar un descontento inmenso provocado por la lectura del libro de Laín Entralgo, lo que se reflejó en algunas de las reseñas publicadas. Rafael Calvo Serer es autor de una de tales reacciones a esta publicación, puesto que en una paráfrasis de la conflictiva obra de Entralgo –titulada «España sin problema»–, se lanza a defender fervorosamente «la homogeneidad lograda en 1939», rechazando intentos de tal índole como antiespañoles²⁷ (cfr. Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 81).

En este panorama de publicaciones periódicas, la *Revista de Occidente*, fundada en 1923 por José Ortega y Gasset, ofrecía una de las plataformas más importantes para el pensamiento y la creación artística y literaria en la época de preguerra; si bien la gaceta reapareció tan solo al comienzo de la década de los años sesenta, el célebre pensador volvió a influir con sus ideas en los intelectuales españoles, cuando en 1948 se puso al frente del Instituto de Humanidades, que estableció junto con Julián Marías. Gracias a las actividades de ambos filósofos –a quienes se sumaron además otras figuras importantes de la escena intelectual, como Javier Zubiri y José Ferrater Mora–, se iría realizando una lenta y gradual recuperación, y una progresiva rehabilitación del pensamiento español que, sin embargo, tan solo a partir de la instauración de la democracia, tras la muerte de Franco, pudo desarrollarse en su máximo esplendor y arquitecturas diversas.

1.2. En los terrenos yermos. Creación literaria de la posguerra.

1.2.1. Los precursores de la Generación del 36

«Inter arma silent Musae», ya lo decía Cicerón, y la Historia universal, en repetidas ocasiones, ha confirmado la veracidad de este postulado. El caso de la Guerra Civil española no representa ninguna excepción, según lo documentan los testimonios de la experiencia ibérica, ya que ésta imprimió sus huellas imborrables

²⁷ No obstante, si nos atenemos a la opinión de Negró Acedo, tampoco se puede estar de acuerdo –al menos no por completo–, con semejante interpretación de los vínculos que unían las dos obras, dado que éstas no deben comprenderse exclusivamente como producto de una mera polémica ideológica. Más bien conviene relacionar ambos textos con el estallido de los conflictos surgidos entre dos grupos influyentes del franquismo, pues dicha discordia acompañó las luchas intestinas por el poder y por el control social (cfr. Negró Acedo, 2014: 190-195).

ocasionando graves daños también en el campo artístico, convirtiéndolo en «un vasto “páramo cultural” (según la expresión del filósofo e historiador del pensamiento español José Luis Abellán en el ensayo *La cultura en España*, que publicó en 1971)» (Fusi, 2015: 224).

Las consecuencias para la literatura en particular fueron tan trascendentes como los detrimentos reflejados en las demás esferas de la vida en el Estado español: la política, la económica y la social.²⁸ Cabe recordar que el estallido de la contienda coincidió con la culminación de un período de óptimo desarrollo de la cultura española; en el caso concreto de la literatura nacional se trataba, además, de una etapa especialmente fructífera que se mereció la denominación de la Edad de Plata (cfr. Tusell, 2007: 248-249). Algunos críticos no dudan en comparar el fervor intelectual y creativo de aquellas décadas con el Siglo de Oro; hasta tal punto les parece acertado el símil, que optan por referirse a la época con la designación de la Segunda Edad de Oro. Dicha denominación –hoy ya generalmente aceptada–, fue utilizada por primera vez en su día por Dámaso Alonso, quien la aplicó a la poesía relacionada principalmente con la Generación del 27 (cfr. Smerdou Altolaguirre, 1990: 273).

La guerra supuso un profundo desgarramiento que marcó a todas las generaciones intelectuales de la época; aun dejando aparte su dimensión más trágica, la implicada por las insustituibles pérdidas humanas y por la muerte de tantos genios –personificados todos en el asesinato de García Lorca–, saltan a la vista las demás consecuencias negativas y de un enorme impacto. De los más perniciosos males hay que recalcar, sin duda, el exilio de numerosos intelectuales españoles. Se trataba tanto de grandes pensadores y destacadas figuras de la escena intelectual –cabe nombrar, por lo menos, a filósofos como José Gaos, José Ferrater, Eduardo Nicol y Wenceslao Rocés–, como de los representantes de la vida social y cultural, pongamos por ejemplo al célebre compositor músico Manuel de Falla. A todos ellos hay que sumar un cuantioso grupo integrado por escritores exiliados como Max Aub, Rosa Chacel, Rafael Alberti, Ramón J. Sender o Francisco Ayala, y un largo etcétera de literatos importantes (cfr. Millares Cantero, 1998: 77).

En forma de un breve paréntesis conviene citar al poeta León Felipe en cuyo suspiro lleno de tristeza, lanzado desde México, resonaba no solo el dolor sentido por todos sus compatriotas que tuvieron que abandonar su país, sino que además se reflejaba en él la constatación de una realidad indiscutible, ya que cuando los

28 Por otro lado, no dejan de oírse voces que quieren relativizar semejantes valoraciones –como la que acabamos de citar–, procurando demostrar lo inadecuado de tales declaraciones. Uno de los últimos casos es, por ejemplo, el artículo de Hipólito Gómez de las Rocas, quien, entre otras cosas, argumenta con que precisamente durante el franquismo se desarrolló la trayectoria creativa de muchos artistas, quienes consiguieron considerable reconocimiento internacional; y entre ellos se mencionan precisamente escritores como Cela y Delibes (cfr. Gómez de las Rocas, 2015: en línea).

grandes poetas de la Generación del 27 se vieron obligados a exiliarse, la escena poética, en particular, se quedó afectada de una forma considerable.

La España de las harcas no tuvo nunca poetas. De Franco han sido y siguen siendo los arzobispos, pero no los poetas. En este reparto injusto, desigual y forzoso, del lado de las harcas cayeron los arzobispos y del lado del éxodo, los poetas. Lo cual no es poca cosa (Felipe, 1939: en línea).

En las declaraciones de León Felipe se sienten las fuertes emociones de exasperación, dominantes en los círculos de literatos españoles expatriados, y propias de quienes vivían la dolorosa experiencia del éxodo involuntario. La exaltación indignada vuelve a resonar de manera insistente en las siguientes constataciones desconsoladas: «Sin el poeta no podrá existir España. Que lo oigan las harcas victoriosas, que lo oiga Franco» (Felipe, *ibid.*). Pues es cierto que el destierro de los intelectuales²⁹ se convirtió en una circunstancia decisiva, dado que en la España posbélica éste «supuso una verdadera mutilación cultural» (Santos, 2003: en línea).

Si bien la trayectoria de la mayoría de los escritores exiliados en el extranjero siguió el curso emprendido en España, la creación literaria de estos autores representa un corpus autóctono, que fue desarrollándose de forma independiente, sin influir sobre la producción nacional en la propia Península. Debido a los obstáculos insuperables cuya consecuencia fue una falta de contactos con la Patria, los escritores se encontraban aislados; los intentos –realizados desde el exilio– de reflejar en sus obras el presente de la sociedad española obligaron a los autores a limitarse a la escasa información obtenida y, sobre todo, a la imaginación. La distancia y el desconocimiento de la nueva situación en la que el país se encontraba, supuso para estos literatos, efectivamente, una barrera prácticamente inquebrantable. El testimonio de José Ramón Marra López constituye un reflejo especial –y a la vez emotivo– de las circunstancias descritas:

La única manera de estar en España es escribir sobre ella, como si continuara allí [...]. Se trata de relatar España tal como se imagina que es ahora. Así surgen los “relatos de la España inventada”, mezcla de angustia y necesidad, de añoranza e invención, de repulsión y atracción al mismo tiempo (*apud* Sánchez Zapatero, 2009: 295).

29 Asimismo, merece la pena destacar otra particularidad unida a lo comentado más arriba, pues según apunta Juan Pablo Fusi, «como reacción frente a la Segunda República, Franco no quiso que su régimen tuviera connotaciones intelectualistas. El escritor monárquico José María Pemán observó cómo en los discursos de Franco nunca se deslizó “ni una gota de literatura, ni una cita de un autor, ni una metáfora, ni un tropo, ni un latiguillo”» (2015: 223).

La obra literaria de los autores exiliados constituye una parte importante y muy inspiradora de la historia literaria española; sin embargo, aquí no le prestaremos más atención. Puesto que aquellos escritores –forzados a vivir en el extranjero– tenían muy limitadas las posibilidades de cultivar en el ámbito del arte contactos con sus compatriotas, sus obras no pudieron entrar en interacciones comunicativas, ni les fue posible mantener diálogos con la producción de los literatos coetáneos de España, de modo que tampoco se dieron las circunstancias para abrir el paso al proceso de una mutua influencia que pudiera dejar sus huellas en las creaciones de los representantes tremendistas, y, por lo tanto, en el presente trabajo no viene al caso profundizar en el tema.

Además, es conveniente acentuar otra circunstancia de gran interés relacionada con lo anteriormente comentado, pues, según observa Gerald G. Brown, los poetas de la Generación del 27 «aunque no formasen ninguna escuela ni siguiesen un principio único, eran un grupo de amigos unidos y estimulados por el mutuo respeto y el común entusiasmo por su arte. Sin embargo, los novelistas de la misma edad que estos poetas, no formaban ningún grupo» (1991: 223).

Con el final de la guerra, debido a los cambios políticos, se produce una situación particular, a la que normalmente se suele aludir como a un *doble exilio*: por una parte se trata del *exilio exterior*, representado por el masivo éxodo de la flor y nata de la vida intelectual, y por otra parte, emerge un tipo de retiro *sui generis* que recibirá el nombre de *exilio interior* (cfr. Basanta, 1981: 11). En este segundo caso nos hallamos ante un silencio –ya sea éste deliberado o no–, que se refleja en la interrupción de la creación literaria de algunos literatos, que a pesar de no haberse sumado al éxodo del 1939, «iniciaban el camino del destierro en su propio país» (Campos, 1978: 329). Como producto de esa anomalía, se abrió una brecha insuperable que impidió a la nueva generación adoptar una postura claramente definida frente a la labor de sus predecesores. Así pues, uno de los resultados negativos consistió en que los escritores de la nueva promoción sufrieron las consecuencias de una discontinuidad perniciosa, con lo que al entrar en el escenario literario, no tuvieron la oportunidad ni de enlazar con la obra de quienes hubieran podido ser aceptados como sus maestros, ni de oponerse tampoco a sus ideas, si se hubiera dado el caso. Por otro lado, Javier Tusell sostiene que semejantes desajustes se podían vislumbrar en todos los ámbitos de la sociedad posbélica.

Si hay una ruptura evidente en la historia de España es precisamente aquella que se produjo al final de la Guerra Civil. Si ésta no hubiera tenido lugar, o si el derramamiento de sangre hubiera sido mucho menor, habría resultado imaginable un mayor grado de continuidad entre los años treinta y los cuarenta, pero después de relativamente poco tiempo de iniciarse el conflicto se hizo patente la ruptura de continuidad que habrían de pretender los que resultaron vencedores en la contienda. [...] La herencia del inme-

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

diato pasado, por el solo hecho de serlo, parecía condenada al olvido y, más aún a la erradicación [...] (Tusell, 1997: 3).

La desafortunada desconexión del pasado inmediato constituía uno de muchos resultados desfavorables causados por las medidas restrictivas que fueron introducidas por el régimen franquista con la finalidad de seguir varios objetivos paralelos; una de las metas perseguidas consistía en el desarraigo absoluto, no solo de cualquier huella del pensamiento contaminado por las ideologías izquierdistas –ante todo, la comunista–, sino también en procurar eliminar los posibles reflejos del librepensamiento occidental, ya que en éste, según se creía, residían elementos nocivos y decadentes, que atentaban contra las buenas costumbres, según la terminología oficial (cfr. Delibes, 1985: 10). Y precisamente la moral basada en una ética tradicional cristiana representaba otro de los valores constantes que a lo largo de la época franquista fue configurando uno de los pilares elementales sobre los que yacería la nueva sociedad; por ello, uno de los papeles especialmente importantes del Estado consistía en defender la moral pública.³⁰

Según observa Santos Juliá, una de las metas principales consistía precisamente en «[e]rradicar el pasado para restaurar la unidad católica de la cultura nacional: en el discurso de los intelectuales católicos, la guerra se definía como el levantamiento de una, la única, la eterna España contra “los vesánicos esfuerzos que pretendían destruirla”» (2015: 103). Dicha erradicación de las ideas anárquicas consideradas destructivas tenía que abrir paso a una reconstrucción de los grandes ideales españoles del pasado glorioso, al que los representantes del régimen remitían directa e indirectamente.³¹

De los miembros más destacados de la Generación del 98 solo dos vivieron para ver la instauración del régimen franquista: Baroja y Azorín. En cuanto a la producción literaria de don Pío, los historiadores literarios coinciden en que la

30 Puesto que en la posguerra las cuestiones concernientes a la moralidad y la moral pública representaban asuntos de una importancia clave, resulta muy sugerente consultar los documentos de la época, ante todo los diversos Decretos. Según podemos apreciar, el Estado justificaba la implementación de las medidas restrictivas con la necesidad de poner orden en la sociedad española, que –según se declaraba– se encontraba en una profunda crisis debido al «envenenamiento moral a que había llegado nuestra Nación» (BOE, 1937: en línea).

31 Como ya se ha observado más arriba, llaman la atención aquellos ideales propagados por el régimen franquista que, en busca de inspiración, volvían la vista hacia la Edad Media. En particular la política de los Reyes Católicos despertaba una gran admiración, puesto que durante su reinado se forjaron los cimientos del futuro Estado español. Las referencias a las remotas épocas medievales, al igual que las alusiones a la hegemonía española de los tiempos imperiales de Carlos V o Felipe II, sirvieron para fomentar el espíritu del nacionalismo (cfr. Fusi, 2015: 228-234). Se remitía al pasado para apelar al patriotismo, y a la unidad nacional, igual que a la ferviente voluntad de defender la fe cristiana. Los discursos de Franco proporcionan una rica fuente de muestras ilustrativas, en las que podemos distinguir cómo el nacionalismo es aprovechado como instrumento de manipulación, por lo tanto resulta muy sugerente analizar cada uno de los elementos utilizados como componentes básicos de la retórica oficial empleada por la propaganda (cfr. Franco Bahamonde, 1972).

etapa final de su trayectoria está marcada por cierto debilitamiento de su potencial creativo, dado que como escritor, de hecho, estaba ya agotado:

Sus últimas producciones [...] parecen de un hábil imitador de sí mismo, repletas de elusiones y alusiones a judíos, capitalistas y bolcheviques; en este orden de cosas, las *Memorias*, iniciadas en 1944, son compendio inapreciable de las ideas de su autor, contradictorias, conscientemente confusas, agresivas y malhumoradas (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 92).

En cuanto a Azorín, podemos observar que él también se encontraba en una situación muy parecida, ya que las mejores obras de quien solía ser portavoz de su promoción literaria, están irremediabilmente relacionadas con las décadas pasadas, y su nueva producción tan solo representa «una etapa crepuscular en la que su autor ofrece insistencia en motivos y recursos conocidos y usados con anterioridad» (Martínez Cachero, 1997: 129). A diferencia de Baroja, no obstante, el autor de *La voluntad* –novela que como sostiene Edward Inman Fox «se convierte en la crónica de toda una generación española, cuyos paladines espirituales sentían la contradicción entre su propia vida y los acontecimientos históricos que les tocó vivir» (1982: 9)–, seguía activo en el campo político, y se puso al servicio del régimen franquista. Por otra parte, según opinan algunos investigadores «parece que Azorín se había entregado al aparato propagandístico del franquismo más por una necesidad psicológica o económica de practicar el periodismo que por razones ideológicas» (Álamo Felices, 1996: 121).

Ante semejante situación, resulta mucho más impactante y llamativo el profundo vacío intelectual causado por la ausencia de todos aquellos literatos y pensadores que en 1939 se vieron forzados a exiliarse. Así pues, la violenta y desafortunada ruptura impidió la posterior evolución natural de la creación literaria en España, y tuvo perniciosas consecuencias que en los tiempos venideros hubieron de percibirse de una forma dolorosa e inevitable en el panorama cultural franquista.

1.2.2. Al servicio de la Nueva España: literatura nacionalista

Al establecerse el régimen franquista se presenció «el auge de la novela obviamente triunfalista y sectaria de los vencedores» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 191), que abarca aquella producción literaria de la década de los años cuarenta vinculada, de una u otra forma, con los partidarios del franquismo y con quienes simpatizaban con la nueva orientación política. Dicha narrativa, por lo general, suele aparentar todos los rasgos de la literatura comprometida, ya que muchos de sus autores explícitamente transmitían ideas que se desprendían de su estrecha

relación con las estructuras del poder, o con el Movimiento (cfr. Corrales Egea, 1971: 29).

Dentro del corpus de la literatura nacionalista se distingue una serie de novelas cuyo argumento está ambientado en los años de la contienda. Aparte del tema principal relacionado con la Guerra Civil, esta narrativa además comparte otras características comunes, de las que cabe subrayar por lo menos algunas de las más significativas. En primer lugar, se trata de las similitudes en cuanto a las posturas ideológicas, que se reflejan en unas interpretaciones muy parecidas de los acontecimientos históricos, y que los autores –como García Serrano, Borrás, Neville, entre otros– proyectaron de una forma transparente y explícita en las historias narradas. Éstas últimas, a su vez, están protagonizadas por unos personajes esquemáticos y planos, quienes con frecuencia representan a un héroe idealizado, portavoz de la ideología de los vencedores; justamente tal circunstancia, pues, suele resaltar aún más el carácter tendencioso de las obras.

En 1940 apareció la novela *Raza*, publicada por Jaime de Andrade –pseudónimo del Caudillo–, que constituye una de las muestras más peculiares de semejante tipo de literatura. A pesar de que desde el punto de vista literario la obra no dispone de cualidades particulares, el libro considerado como «un ajuste de cuentas de Franco con su biografía y con la historia de España» (Gubern, 1992: en línea), resulta de especial interés en muchos sentidos, por lo cual vale la pena prestarle atención. Si descontamos el hecho de que se trata de una obra escrita por el máximo exponente de la Nueva España, cabe mencionar además sus aspectos formales y genéricos, ya que también en este sentido se pueden observar ciertos rasgos específicos. En el caso de *Raza* no se trata de una novela propiamente dicha, si bien ese término figura debajo del título de su segunda edición. Procede recordar aquí una circunstancia importante, puesto que según apunta Utrera Macías:

«anecdotario para el guión de una película», responde al subtítulo utilizado por el autor cuando, en un momento inicial, redacta su trabajo para ser el texto literario de un futuro guión cinematográfico; [...] «novela», es el término utilizado con posterioridad al estreno de la película para precisarle al lector el carácter y género de la obra (Utrera Macías, 2009: 215).

La adaptación cinematográfica fue realizada por el director de cine José Luis Sáez de Heredia, cuyos inicios en el oficio están asociados con la productora Filμόfono, donde se formó bajo la supervisión de Luis Buñuel, uno de los maestros españoles más respetados en el campo del Séptimo Arte (cfr. Gubern, 1992: en línea). De todas formas, precisamente la película *Raza* tuvo un papel decisivo tanto para su director, al que abrió una nueva etapa en la carrera –Sáez de Heredia más tarde pasó a ser el cineasta oficial del régimen franquista (cfr. Moreno, 2015:

en línea)–, igual que para la propia obra literaria, a la que aseguró, paralelamente, una mayor resonancia entre los lectores de la época.

El eje central de la narración gira alrededor de las peripecias de varios miembros de una familia gallega, los Churruca, a quienes les toca vivir en los tiempos agitados de la historia moderna española delimitados por los acontecimientos acaecidos entre dos fechas significativas: de 1897 a 1939. A través de los personajes el autor pretende dar su particular interpretación de los sucesos históricos más importantes, aspirando además a trazar las características substanciales que, según su parecer, determinan a los españoles. La obra literaria del Generalísimo, concebida por su autor como una apología de su propio rol en la Historia, se distingue además por otro elemento peculiar, según sostiene Utrera Macías: «*Raza* contiene abundantes factores donde el didactismo y la historia, personal o general, se combinan a gusto del escritor y en ocasiones con tal proliferación de nombres que deja corto a un manual o libro con fines docentes» (2009: 226).

Semejantes características se presentan también en la obra de Rafael García Serrano, protagonizada por un tipo de héroe idealizado: primero en *Eugenio o la proclamación de la primavera* (1938) publicada en plena guerra, y más tarde en *La fiel infantería* (1943). De los demás escritores emblemáticos, que se incorporan en esta «línea del héroe falangista idealista y ardiente» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 93), cabe mencionar a José María Alfaro con *Leoncio Pancorbo* (1940) o a Tomás Borrás con *Checas de Madrid* (1940).³² Se podría incluso pensar en José Giménez Arnau y su novela *Línea Siegfried* (1940), un «reportaje periodístico más que otra cosa de los años heroicos de la Europa nazi-fascista» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 92), cuya ambientación se relaciona con la Segunda Guerra Mundial. En este preciso momento conviene recurrir a las observaciones pertinentes de José Corrales Egea, quien relacionó el tono exaltado e intransigente de las obras recién nombradas con el impacto de las circunstancias extraliterarias particulares.

Quizás el haber surgido simultáneamente con los acontecimientos, al calor de la lucha, pegada casi a la contienda, privó a aquellos autores de la perspectiva necesaria, y ello explica el carácter panfletario, de impugnación y controversia de algunas de esas novelas, hasta tal punto que a veces resulta difícil aplicarles esa denominación literaria (Corrales Egea, 1971: 29–30).

En cierto modo se puede constatar que los creadores de tales obras, como las que se acaban de citar y cuyo tema principal es la guerra, combinan dos actitudes

32 La voz «checa» también puede transcribirse como «cheka»; si bien optamos por la primera forma, en las citas siempre respetamos el original. Según una de las definiciones disponibles en las páginas de la Acción Comunista: «Una checa o cheka era una instalación que durante la guerra civil española utilizaban los milicianos del bando republicano –especialmente los partidos y sindicatos de izquierda– para detener, interrogar, torturar y juzgar de forma sumarísima.» (Amanecer Rojo, 2010: en línea).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

contrarias frente a la realidad retratada, lo que se expresa en el empleo simultáneo de colores contrastantes, ubicados en los extremos opuestos del abanico cromático de la paleta ficticia del escritor. Los tonos negros y oscuros dominan en las descripciones naturalistas de las escenas violentas, que pretenden revelar las más duras y atroces situaciones extremas, vividas en el frente bélico. Además, viene a bien acentuar que el ambiente militar con el protagonismo de un colectivo de soldados, constituyen circunstancias esenciales que explican la preferencia por el uso de un lenguaje rudo y grosero. Por otra parte, contrastan con semejantes tonos fúnebres los matices edulcorados de colores claros, e incluso rosáceos, vinculados a la visión optimista de la vida en una nueva sociedad, nutrida de las ideologías de la Falange y del régimen franquista. La superficialidad de los temas tratados y el esquematismo de los personajes conducen a Corrales Egea a considerar estas novelas como irrealistas, «sin que la dureza del lenguaje brusco y hasta malsonante, logre llenar ese vacío de realidad humana [...] pues el realismo no es una cuestión de vocabulario, sino un problema filosófico» (1971: 31-32). Precisamente el uso de un lenguaje literario cargado de vulgarismos y expresiones malsonantes, junto con las frecuentes escenas de violencia y crueldad, son hechos que han contribuido a incluir a algunos de los autores mencionados dentro de la estética tremendista.³³

1.2.3. La nueva promoción literaria en la España posbélica: Generación del 36

Comencemos este apartado dedicado a la nueva generación literaria surgida en la posguerra, remitiendo a la primera edición de la revista *Escorial*, donde se lee: «El mundo moderno es consecuencia de un sueño de la razón. Pero el sueño de la razón engendra monstruos (dijo el mejor baturro de todos los siglos)» (Montes, 1940: 15). Nos parece muy oportuno, pues, recordar estas frases a la hora de hablar de los máximos exponentes de la Generación del 36, quienes fueron acusados de dar vida en sus creaciones literarias a auténticos monstruos (cfr. Sopena, 1951: 13).

Los miembros de la Generación del 36 –cuya denominación simbólica alude al estallido de la Guerra Civil–, se dieron a conocer con sus obras primerizas precisamente en la posguerra inmediata, por lo cual muchos de ellos se habían formado intelectualmente en los tiempos anteriores a la contienda, es decir, en pleno auge de los movimientos vanguardistas, cuando había culminado el período creativo del Grupo poético del 27. Si bien en la posguerra «[l]a vida intelectual se

³³ A algunas de las novelas del ciclo bélico se prestará una atención especial más en adelante, dada su importancia en relación con la problemática estudiada (véase el apartado 2.1.).

rehizo con lentitud en un ambiente general de banalidad y pragmatismo, de doctrinarismo y especulación» (Brown, 1991: 234), es importante tener en cuenta que la mayoría de los autores jóvenes de la nueva promoción literaria habían estado en contacto con la cultura occidental, y habían conocido las obras emblemáticas de escritores extranjeros de aquella época, todavía sin las intervenciones malélicas de la censura franquista; de este modo pudieron darse las condiciones para que las grandes obras de la literatura universal ejercieran cierta influencia formativa sobre los literatos españoles.

Otro rasgo esencial que presta unidad a la narrativa de los integrantes de la Generación del 36 es su corte realista. Como puntualiza María Dolores de Asís Garrote:

El realismo del 98 había introducido a la novela por unos cauces que no podían ser superados, sino por escritores excepcionales que aportaran una visión de la realidad en la línea de una deformación artística a lo Pío Baroja, o en la de un subjetivismo tan cuajado de temáticas como el de Unamuno. No hubo continuadores de altura y se volvieron los ojos al realismo del XIX, que siguió inspirando, con mayor o menor éxito (1996: 26–27).

Este sería el camino emprendido por Ignacio Agustí, cuya saga «La ceniza fue árbol» se abre con *Mariona Rebull* (1944), novela en la que, efectivamente, puede detectarse una evidente y estrecha conexión «con la tradición literaria del realismo decimonónico» (Brown, 1991: 238). Asimismo, en la narrativa de Elena Quiroga se perciben las resonancias del realismo tradicional; pongamos, pues, por ejemplo su novela *Viento del norte* (1950) galardonada con el Premio Nadal. Por otro lado, Juan Antonio de Zunzunegui en *El Chiplichandle* (1940) pretendía enlazar con una tradición aún más antigua que la del siglo XIX, según revela el subtítulo de la obra mencionada, donde se lee: *acción picaresca*.

A pesar del prevaleciente tono realista, durante las primeras dos décadas de la posguerra, aparecieron también creaciones literarias de índole completamente distinta, por no decir opuesta, cuyos autores decidieron avanzar por caminos no tan frecuentados en aquellos años. Ejemplo de lo dicho es la novela intelectual *Javier Mariño* (1943) de Gonzalo Torrente Ballester, considerada una «recreación intelectualizada del mito de Eneas» (Ruiz Baños, 1992: 15), y cuya primera edición tuvo problemas con la censura. Por otra parte, apareció la novela fantástica representada por escritores como Rafael Sánchez Ferlosio con *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), y sobre todo por Álvaro Cunqueiro –mencionemos por lo menos dos títulos de su vasta bibliografía: *Merlín y familia* (1955) y *Las crónicas de Sochantre* (1956)–, quien se había convertido en uno de los máximos cultivadores de dicho género en España de aquel entonces. Es digno de mención el particular estilo de Cunqueiro, así como el tema de una Bretaña mítica, que, si bien parte

del ciclo artúrico, «desmitifica al mito y lo aproxima a la realidad» (Castro Prieto, 2003: en línea).

En la misma época es posible detectar de igual manera cierto entusiasmo por la experimentación literaria, afán surgido de forma paralela junto con la predilección por los procedimientos tradicionales. Representante por excelencia de las tendencias innovadoras es precisamente Camilo José Cela, escritor de los más distintivos del relevo generacional de los cuarenta, e involuntario impulsor del tremendismo. Cabe destacar que muchos de los demás integrantes de la Generación del 36 se incorporan a los círculos literarios oficiales con sus óperas primas que están vinculadas, de forma directa o indirecta, nada menos que precisamente a la estética tremendista. Aparte del autor de *La familia de Pascual Duarte*, se podrían nombrar novelistas como Darío Fernández-Flórez, Carmen Laforet y Miguel Delibes, aunque posteriormente la narrativa de los últimos dos se desarrolló alejándose de la línea tremendista, avanzando por otros rumbos (cfr. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000, 157–158). Asimismo podemos observar huellas tremendistas más o menos profundas en otras obras de la época, entre las que merecen ser mencionadas algunas novelas escritas por mujeres. Nombremos por lo menos cuatro de ellas: *Cinco sombras* (1946) de Eulalia Galvarriato, *Juan Risco* (1948) de Rosa María Cajal, *Los Abel* (1948) de Ana María Matute y *Nina* (1949) de Susana March.

Será oportuno destacar que el tremendismo constituye una de las primeras tendencias literarias de mayor impacto, que se dio en la literatura española de la posguerra, y que de hecho irrumpió en la escena literaria como un auténtico aguacero. Por esa circunstancia se explica –parcialmente, por lo menos–, por qué las reacciones que despertó fueron tan polémicas. Resulta, pues, que sobran los críticos, quienes se apresuraron a expresar abiertamente, y a gritos, su enorme insatisfacción, puesto que no les convencían los postulados estéticos perseguidos por los tremendistas. Martínez Cachero ofrece una selección representativa de los más exasperados manifiestos de rechazo y contrariedad en los que se deja ver el disgusto provocado por narraciones pobladas de protagonistas locos, tarados y amorales (cfr. 1997: 113–115). Entre los más indignados comentarios formulados desde posiciones puritanas, destaca el de Federico Sopena publicado en el periódico *Arriba* en 1951. Citemos aquí algunos lamentos y protestas del reseñador recién nombrado, dado que éstos manifiestan muy bien el aborrecimiento, la incomprensión y el desprecio a los que en aquella época las obras tremendistas tuvieron que enfrentarse:

basta, por Dios, basta de novelas con monstruos, prostitutas, perversos y náuseas. Basta porque uno solo quizá fuera paréntesis de gracia; pero tantos, casi todos, es un pecado y una injuria. Ya no puedo más; me duele, como escritor español que nunca renunciaré a ser hijo de la verdad y de la alegría, ese resumir nuestra generación con nombres sucesivos de las novelas del asco y de la amargura [...] (Sopena, 1951: 13).

En el mismo periódico, tan solo nueve días más tarde, José María García Escudero se sumó a la queja de Sopena,³⁴ retomando aquel tono de desaprobación indignada que se ve reproducida en el propio título, y al que en este segundo caso el autor había añadido signos de exclamación para aumentar aún más el carácter insistente y apelativo de su condena: «¡Basta, por Dios!» (García Escudero, 1951a: 13). Ambos articulistas, al expresar su extremo desacuerdo con la nueva estética, revelan al mismo tiempo su inmensa incompreensión, debida a una falta de voluntad de aceptar la legitimidad de la óptica tremendista para brindar un retrato descarnado de la cara adversa de aquella realidad lóbrega, y que ellos, sin embargo, hubieran querido ver identificada con «una España sensible, actual, abierta, con una fe que sirva para ser mejores cada día, con una fe trabada en la esperanza, en la generosidad, en el orden, en la hermosura» (Sopena, 1951:13). En semejantes enfrentamientos se proyectan, de hecho, las tensiones provocadas por el contraste entre una realidad insufrible vivida a diario en un mundo posbélico –que recibe su particular reflejo en la narrativa tremendista–, y su presentación edulcorada e idealizada por quienes miran la sociedad recurriendo a los filtros ideológicos.

1.3. El desgarrador prisma óptico del tremendismo español

En aquellas circunstancias peculiares de la Nueva España –dentro del contexto del panorama intelectual y artístico abordado en los capítulos anteriores– brotó, pues, el tremendismo español, iniciándose en 1942 con la publicación de la novela *La familia de Pascual Duarte*, tras la que en breve tiempo aparecerían otras obras de características similares. Como ya se ha hecho constar, el término «tremendismo» se emplea en varios campos artísticos, dejando una impronta especialmente relevante en la pintura y en el ámbito de las bellas letras (Baquero Goyanes, 1955: 88). En la literatura española, en particular, dicho concepto está relacionado principalmente con la narrativa de la posguerra, aunque en aquellos tiempos tuvo su repercusión también en los demás géneros, sobre todo en la poesía (cfr. Ayuso de Vicente *et al.*, 1990: 385). El presente trabajo se limitará solo a la narrativa, con la intención de seguir tanto las huellas evidentes, como las menos visibles que el tremendismo ha dejado en determinadas novelas. Examinaremos una selección de títulos que, o bien ya están considerados por la crítica creaciones tremendistas –y, por eso, forman parte del corpus correspondiente–, o bien pudieran hacerlo, porque cumplen con todos los requisitos significativos, así que sería legítimo incluirlos también.

Con la irrupción del tremendismo en la escena cultural de la España posbélica se comenzaron a desarrollar casi de una forma paralela numerosas polémicas, que

34 Puesto que se trata de artículos de un interés especial para el tema estudiado, en el «Apéndice» ofrecemos tanto su transcripción (véase apartado 4.1.2.), como su reproducción fotográfica (véase apartado 4.2.).

versaban tanto sobre el carácter y la esencia de la «nueva» estética, como sobre su propia definición. En cierto modo es posible declarar que dicho debate académico –de una intensidad y profundidad muy desiguales–, de hecho, continúa manteniéndose vivo hasta hoy en día. En este mismo lugar quizá sea lo propio admitir que a la hora de intentar trazar una delimitación terminológica del tremendismo, uno se enfrenta por fuerza a un concepto de carácter escurridizo, difícilmente abordable, que es por su propia naturaleza resbaladizo, por lo cual suele escaparse de las manos a quienes intentan agarrarlo y encasillarlo de alguna manera. A lo largo del tiempo se han formado al respecto numerosas posturas críticas de una gran variedad y que difieren entre sí de modo considerable. Por ello, nuestro primer paso inevitable ha consistido en catalogar los diversos planteamientos surgidos alrededor de la propia definición del concepto en sí. Como resultado de este proceso de clasificación hemos obtenido tres tipos de actitudes que se pueden agrupar como lo desarrollamos en los párrafos subsiguientes.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX se publicaron estudios especializados en la literatura de la posguerra, en los que, sin embargo, se hizo caso omiso al tremendismo, puesto que éste ni siquiera llega a nombrarse, y si se menciona, entonces se hace solo de una forma muy marginal. De los monográficos emergidos al finalizar el siglo XX, en los años noventa, citemos el de María Dolores de Asís Garrote que clasifica las obras tremendistas de Cela y de Laforet como neorrealistas (cfr. Asís Garrote, 1996: 26). Semejante desatención se puede explicar como un acto de rechazo, dado que el tremendismo de esta forma resulta condenado a seguir ignorado e invisible. Tal vez conviene apuntar que el propio Cela –considerado por muchos como promotor y máximo representante del tremendismo– se opuso a aceptar cualquier mérito personal por haber contribuido a la propagación de este singular fenómeno literario, sobre el que solía expresarse con desconfianza y repulsa.³⁵

Por otro lado, hay estudios en los que el término del tremendismo aparece, pero está tratado e interpretado de maneras muy diversas e incluso incompatibles entre sí, puesto que se asocia con otras expresiones literarias, calificándose, las más de las veces, como un tipo de realismo, o como una expresión neorrealista, aunque –eso sí– dotada de rasgos propios y características especiales. A este respecto, en la década de los cincuenta Mariano Baquero Goyanes sostiene: «Para mí, *tremendismo* significa –fuera de su intención caricaturesca o quizá por ella misma– algo así como *naturalismo con énfasis*, referido éste no tanto a la expresión como a los temas, a la acumulación de horrores, violencias y crudezas» (1955: 88).

Ignacio Soldevila Durante, a su vez, cataloga las obras representativas del tremendismo como productos típicos del realismo existencial –identificándose de tal

35 El escritor gallego expresó sus recelos hacia el tremendismo en varias ocasiones, como por ejemplo en el artículo publicado al comienzo de la década de los años cincuenta en el *Correo Literario*. Si bien el texto está marcado por un fuerte tono irónico, queda clara la intención del autor de distanciarse tajantemente del nuevo fenómeno literario (cfr. 1952: 3).

modo con posturas similares a las formuladas por Gonzalo Sobejano-, de manera que, según sus conclusiones, en la posguerra la producción novelística española está marcada por una fuerte presencia de dos «corrientes del mismo manantial», el realismo existencial y el realismo social, ubicándose la novela tremendista en la primera de las dos ramas mencionadas (cfr. Soldevila Durante, 1982: 109).

Tales actitudes de negación que se resisten a calificar dicho fenómeno literario como algo propio y autóctono pueden vislumbrarse también en varios diccionarios, que, a pesar de la brevedad de sus entradas –inherentes, por otro lado, a su naturaleza– subrayan lo incorrecto e impropio del uso de ese término. Por citar una de las múltiples muestras prototípicas, mencionemos el diccionario *Escritores del mundo*, donde en la entrada dedicada a Cela se puede leer:

Su primera obra maestra es *La familia de Pascual Duarte* (1942), que fue una verdadera revelación en la novelística española de posguerra e inició lo que algunos críticos han dado en llamar el tremendismo, cuando en realidad se trata de una continuación –violenta y amarga, eso sí– del realismo español a través de la trágica historia de un ser marginado (Brunei, García Aller, 1988: 108).

Esta explicación, sin embargo, no parece debidamente justificada. ¿A qué se debe tal rechazo? A propósito de lo recién comentado conviene volver a resaltar que el tremendismo, efectivamente, se dio solo en la literatura española –como lo hemos señalado más arriba–. También se puede estar de acuerdo con que sus bases se cimentan en la expresión realista, igual que sucede con el neorrealismo o el realismo social; aunque es oportuno acentuar que el surgimiento de éstos se dio con posterioridad, es decir, en los años cincuenta y, por eso, no es adecuado relacionarlos con la temprana producción tremendista. Si bien el concepto del tremendismo en sí no renuncia a considerarse «una continuación del realismo español» –ya que se inscribe nítidamente en la vertiente realista formando parte integral de su tradición–, es necesario admitir, sin embargo, que las obras tremendistas disponen de una serie de rasgos particulares que las caracterizan y las diferencian de las demás manifestaciones literarias (cfr. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 156–157). En vista de lo anteriormente dicho, es natural, por tanto, que sea preciso denominar de algún modo dicho fenómeno literario para poder distinguirlo y para referirse a él directamente, sin miedo a caer en interpretaciones inexactas o inciertas.

Por fin, el tercer grupo, el más numeroso, abarca opiniones y planteamientos expuestos, por general, en los manuales de historia de la literatura española, donde se trabaja con dicho concepto, entendido como algo incuestionable e irrefutable. No obstante, ni en este caso logra aclararse del todo el estado de las cosas, ya que nos podemos encontrar con una gran variedad de alusiones a dicho término como a un lugar común, a algo conocido y obvio, sin que aparezcan elucidaciones que expliquen de una forma más detallada su uso. Además abundan todas

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

aquellas aproximaciones que, si bien ofrecen una definición del término, tampoco ayudan a esclarecer las dudas principales que éste ha generado a lo largo de su existencia (cfr. Brown, 1991: 236).

Al comparar las diferentes interpretaciones, pues, podemos averiguar que éstas son de índole variada, resultando con frecuencia prácticamente incompatibles, y, dado que defienden tesis contradictorias, se alejan unas de las otras tremendamente –valga la recurrencia–, formando por esa razón todo un amplio abanico de posibilidades explicativas e interpretativas. Este hecho, a su vez, contribuye a que el tremendismo siga representando un concepto extremadamente améxico, indeterminado, y, en cierto sentido, incluso vago. Para ilustrar lo anteriormente comentado conviene recurrir al estudio monográfico de Juan Ignacio Ferreras *La novela en el siglo XX*, que podría considerarse una de las muestras prototípicas de tales planteamientos ambiguos, ya que ni en este caso se contribuye a proyectar luz al término al que se procura emparentar con otros conceptos.

Cela rompe el fuego novelístico español con su obra *La familia de Pascual Duarte* (1942), y a partir de este libro se coloca a la cabeza de la fama y de la dedicación en el campo de la novela. El Pascual Duarte es novela realista, a la que pronto se consideró tremendista; efectivamente la historia (los crímenes contados en la primera persona por Pascual que espera la muerte) carece exactamente de justificación, hay actos que resultan gratuitos o no explicados según las reglas del realismo, pero con todo y sobre todo por el estilo, la obra logra convencer. [...] en 1942 este libro resulta una llamarada, un abrir de caminos que tuvo que tener gran repercusión (pensemos p.ej. en el ruralismo de muchas novelas de la posguerra, ruralismo que muy bien pudo comenzar en esta obra) (Ferreras, 1988: 34).

Cuando a la hora de definir la novela celiana Ferreras utiliza el término de «ruralismo», inevitablemente la separa de las demás obras tremendistas, desco-nectándola de la nueva estética que justo con *La familia de Pascual Duarte* había brotado. Precisamente por estas razones consideramos imposible que dicho término pueda sustituir al de tremendismo, para denominar el nuevo fenómeno de la posguerra. La inexactitud del empleo del término salta a la vista claramente, si nos ponemos a examinar cuántos títulos influidos por Pascual Duarte optan por una temática ruralista. En consideración entra, tal vez, uno: *Los Abel* (1948) de Ana María Matute. Todas las demás creaciones que evidencian cierta influencia tremendista ambientan sus argumentos en espacios más bien urbanos. En el caso de *La sombra del ciprés es alargada* (1948) de Miguel Delibes se trata de una ciudad provinciana, mientras que en las demás narraciones la ambientación está vinculada a grandes metrópolis como Madrid o Barcelona –por ejemplo en *La colmena*, en *Nada* o en *Lola, espejo oscuro*–. Relacionar la primera novela de Cela con las que tienen temática rural y que aparecieron en los años cincuenta o sesenta no pare-

ce del todo apropiado, porque tal hipótesis no se ve respaldada por argumentos contundentes.

Una mirada más detenida permitirá apreciar, pues, que la narrativa tremendista comparte toda una rica variedad de elementos distintivos, y éstos, a su vez, exigen que se les preste la atención necesaria, ya que estamos convencidos de que el tremendismo, efectivamente, no se limita a constituir solamente un estilo literario, sino que representa un fenómeno mucho más amplio, digno de una determinación exacta (cfr. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 158). Por eso será oportuno analizar los diversos aspectos de la problemática en cuestión, para poder llegar a una definición particular y cabal, hecho que, por cierto, constituye un momento de importancia fundamental. Por ello, en el siguiente apartado trabajaremos con las diferentes definiciones de este concepto tan polémico, intentando señalar por qué no es oportuno unir la narrativa escrita bajo su influjo a otras manifestaciones literarias. Asimismo procuraremos demostrar que con la aparición del tremendismo, de hecho, se abre un capítulo independiente en las letras ibéricas.

1.3.1. Las raíces del tremendismo

Varios críticos hacen constar que a principios de la década de los años cuarenta del siglo XX, en un momento muy preciso del año 1942, cuando Camilo José Cela publica *La familia de Pascual*, nace el tremendismo posbélico que se articulará como una prolongación de la tradición realista española «con ecos de Galdós, Baroja, Valle-Inclán y Solana» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 106). Por otro lado, algunos investigadores acentúan los vínculos estrechos que unen el tremendismo con la picaresca (cfr. Martínez Cachero, 1997: 109). Efectivamente, pueden contemplarse ciertos elementos compartidos por algunas obras tremendistas –sobre todo en el caso de *La familia de Pascual Duarte* y *Lola, espejo oscuro*– que, a su vez, las asocian con *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, o con el Buscón de Quevedo. Matilde Sagaró Faci, apoyándose en la opinión de Ortega, incluso enlaza la primera novela de Cela con *La Celestina* (Sagaró Faci, 1990: 96).

Apuntemos que *Lola*, la heroína de la novela de Darío Fernández-Flórez, representa un prototipo peculiar de ingeniosa pícara del siglo XX. El autor hace uso del mismo modelo narrativo que se puede apreciar en *La familia de Pascual Duarte*; es decir, se trata de una narración dentro de otra que también tiene forma de un manuscrito. El argumento de la novela se centra en las peripecias de la vida turbulenta de la protagonista –una prostituta joven–, recogidas en sus memorias. La ambientación temporal se sitúa, sobre todo, en los años cuarenta y refleja la preocupación de los escritores de la época por retratar la contemporaneidad. El éxito de la obra sirvió de gran estímulo para el autor, quien posteriormente

decidió extender las aventuras de la protagonista, creando así toda una serie novelística. Así pues, veinte años más tarde salió a la luz la primera continuación de dicha novela bajo el título *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro* (1971), pronto seguida por otro volumen titulado *Asesinato de Lola, espejo oscuro* (1973). La última novela de dicho ciclo –*Memorias secretas de Lola, espejo oscuro* (1978)– se publicó tres años después de la muerte de Franco.

En colación con lo expuesto más arriba conviene recurrir a la siguiente afirmación de Mariano Baquero Goyanes:

Realismo podría ser el concepto amplio que subagrupase los más concretizables y convencionales de *picarismo*, *naturalismo* –o *neopicarismo* y *neonaturalismo*–, *tremendismo*, etc. Resulta algo arriesgado teorizar y hacer distingos sobre tan frágiles denominaciones (1955: 87).

En la narrativa de la posguerra, en la que se observa dicho entronque con la tradición picaresca, es posible detectar una obvia predilección por el mismo tipo de protagonistas percibidos por algunos críticos de la época no solo como *anormales*, sino además como *pervertidos* y *monstruosos* (cfr. Pérez, 1996: 276). Estos personajes representan personas anodinas y vulgares, marginalizadas socialmente, muchas veces inconscientes de sus consecuencias malignas e incluso trágicas, ya que se comportan de una forma irracional e instintiva. Puesto que su mentalidad primitiva emana directamente del ambiente en el que viven, su culpa en las atrocidades y crímenes cometidos es solo parcial, y por ello la interpretación de la lectura puede entenderse como una acusación implícita de la sociedad (cfr. Sanz Villanueva, 1988: 84).

Algunas obras tremendistas, efectivamente, optan por elementos formales propios de la picaresca. Así pues, Pascual Duarte, por ejemplo, abre sus memorias con una frase sumamente intrigante y simbólica «Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo» (Cela, 1992: 21), que –según señala Gonzalo Sobejano (1964)–³⁶ nos puede hacer pensar en la apertura del Buscón de la novela quevediana: «Yo señor, soy de Segovia» (Quevedo, 1989: 66).

Partiendo de unas posturas consideradas por algunos críticos claramente cercanas al existencialismo (cfr. Valbuena Prat, 1974: 839), se enfatiza la dimensión más despreciable de los instintos primitivos que, no obstante, ocupan un lugar dominante en casi todas las acciones de los personajes. De la misma manera, se resaltan los estratos más bajos y más humildes de la existencia humana, cuya marcada presencia constituye un fuerte contraste, frente a la llamativa ausencia de valores espirituales y ante la falta evidente de sensibilidad desarrollada en los

36 Sobejano además menciona otros rasgos característicos que acercan el tremendismo a la picaresca (cfr. 1964: en línea).

personajes. Así, pues, se presentan los aspectos más vulgares, sucios y mezquinos de unas vidas que carecen del más mínimo atisbo de valores positivos.

Asimismo se enlaza, por consiguiente, con el realismo decimonónico, y con el esperpento de Valle-Inclán. Tómese en cuenta que, cuando hablaba de las influencias proyectadas en Pascual Duarte, su autor hizo la siguiente declaración: «Pienso que los antecedentes españoles, desde muy remotas distancias, son obvios, y entre ellos aunque con intención formal y moral distinta, no puede considerarse del todo ausente al esperpento» (Amorós, 1971: 272). Desde luego la referencia al esperpento valleinclanesco nos parece de un particular interés –sobre todo en cuanto a la importancia de la deliberada desfiguración de la realidad, al mezclarse lo trágico con lo grotesco–, aunque también sería legítimo mencionar las estrechas ligaduras que se tienen con la caricatura en general.³⁷ De este modo, al recurrir al espejo cóncavo, el reflejo de los personajes celianos resulta devolver una imagen trastornada, extravagante y estrafalaria. Igual que el esperpento, también el tremendismo opta por descripciones que acentúan determinados rasgos para conseguir el efecto de la ridiculización. John W. Kronik al analizar la obra de Cela hace la siguiente observación:

Es infinita la galería de gárgolas que pueblan las páginas de sus libros. Monstruos y monstruosidades, caricaturas brutales, viñetas escandalosas [...]. Y el lenguaje; más que nada, el ingrediente constitutivo de su propio quehacer, es el instrumento sin par de su realismo grotesco. El arte de Cela es el esperpento redivivo, Valle-Inclán puesto al día, la tradición española de lo grotesco aplicada con una nueva intensidad y con suma originalidad (Kronik, 1990: 45).

A todas las influencias anteriores hay que añadir la del realismo de corte barrojo, pues, cabe destacar que a Cela se le llegó a considerar seguidor de don Pío, y su estilo incluso fue denominado como «neobarrojo» (cfr. Corrales Egea, 1971: 26). Como observa Martínez Cachero, actitudes muy próximas a la tremendista se manifiestan en diversos períodos, desde la época áurea de la picaresca, y se ven reflejadas también las obras de los representantes del «siglo XX, esos escritores *raros* –Manuel Ciges Aparicio, José López Pinillos “Parmeno”, Eugenio Noel o el pintor José Gutiérrez Solana en cuanto autor literario– [...]» (1997: 109).

En este estado de cosas es preciso destacar que Camilo José Cela estudió la creación pictórica, así como la literaria del artista recién nombrado,³⁸ y, al ingresar en la Real Academia Española, pronunció un discurso titulado «La obra

37 Basta con pensar en la escena en la que Pascual Duarte describe la muerte de su hermano Mario, quien terminó ahogado en una tinaja de aceite, y según se puede leer: «hubimos de secarlo las carnes con unas hilas de lino por evitar que fuera demasiado grasiento al Juicio» (Cela, 1992: 53).

38 No es sin interés que José Corrales Egea asimismo relaciona el tremendismo con la pintura de Solana (cfr. 1971: 53-54).

literaria del pintor Solana» (cfr. Cela, 1957: en línea). En relación con el enfoque de la problemática estudiada viene al caso recordar que Cela en su estudio de la obra literaria de Solana hace hincapié en el punto de vista desde el que el pintor español se aproxima al realismo. Resulta muy sugerente prestar atención a las conclusiones presentadas, ya que éstas, al mismo tiempo, revelan la perspectiva adoptada por quien ha efectuado el análisis. Según se aclara, semejantes consideraciones desempeñan un papel decisivo para poder apreciar la creación artística de Javier Solana tanto en el campo de la pintura, como en el literario, puesto que la visión que el autor pretende proyectar en su obra dependerá del prisma al que se haya recurrido.

«La pintura es un arte magnífico – nos dice–, pero no tomado así, como un reflejo del natural, sino llegando al realismo.» ¿Qué entiende Solana por *realismo*? ¿En qué matiz estriba la diferencia que establece entre *realismo* y *reflejo del natural*? Antes de seguir adelante podemos observar que de la simple consideración de estas palabras de Solana se colige que el realismo está más allá del reflejo del natural, o, dicho de otra manera, que el realismo es algo a lo que hay que llegar tras haber pasado las aduanas del reflejo del natural. Esta idea está un tanto en contraposición con las sustentadas por los pontífices de las estéticas literarias del XIX, que inscribían al realismo en el más amplio círculo del naturalismo, partiendo del supuesto, hoy ya superado, de que la realidad no existía fuera de la percepción sensoria, al paso que la naturaleza abarcaba todo lo creado, fuera o no percibido por los sentidos (Cela, 1957: en línea).

Según podemos observar, Cela ofrece reflexiones acerca de los posibles acercamientos al realismo, y a través de la obra pictórica del artista se aproxima a sus textos literarios. «En la paleta del pintor Solana domina el negro sobre ningún otro color; es ésta una característica que han acusado todos sus glosadores y algo, por otra parte, que salta, a los ojos del espectador [...]. En la paleta del escritor Solana se produce análogo fenómeno» (Cela, *ibid.*). Desde luego, es obvio que esta paleta será de la que hará uso el propio Cela en sus obras más destacadas.

1.3.2. Las bases filosóficas y estéticas del tremendismo

Para iniciar el presente apartado conviene recurrir a una cita de Juan Luis Alborg, quien dice: «Ninguno de los novelistas actuales que se consideran indiscutiblemente importantes, es solo un novelista, sino que –sin dejar de serlo– lleva dentro además, un meollo de auténtica filosofía humana» (1958: 31). A pesar de que el reconocido historiador de la literatura española formuló su idea hace más de medio siglo, ésta sigue vigente incluso hoy en día. La narrativa tremendista,

efectivamente, sirve de ilustrativa de lo recién expuesto, dado que en cada obra se vislumbran las principales líneas filosóficas que en la época de la posguerra sus autores decidieron seguir.

En esta coyuntura debe volver a subrayarse que la filosofía del concepto tremendista cuenta con una visión pesimista de la existencia humana, cargada de un fuerte determinismo y fatalismo. Los protagonistas, apaleados por la vida y arrasados por «el camino de los cardos y de las chumberas» (Cela, 1992: 21), cometen crímenes, comportándose, en general, de algún modo despreciable, a pesar de su intención de no hacerlo. Este rasgo se da de un modo muy evidente sobre todo en Pascual Duarte, puesto que el protagonista con insistencia vuelve a mencionar la aplastante contrariedad de su destino. Sírvanos de ejemplo la siguiente escena:

Da pena pensar que las pocas veces que en esta vida se me ocurrió no portarme demasiado mal, esa fatalidad, esa mala estrella que, como ya más atrás le dije, parece como complacerse en acompañarme, torció y dispuso las cosas de forma tal que la bondad no acabó para servir a mi alma para maldita la cosa (Cela, 1992: 132).

En este sentido podemos encontrar ciertos paralelos con los modelos arquetípicos provenientes de la Antigüedad, ya que en Pascual Duarte, igual que en Edipo de Sófocles, se refleja la inalterabilidad del azar. Al seguir la historia del personaje principal, contemplamos el fatalismo subyacente: el protagonista a pesar de sus deseos de cambiar su propio destino, tiene que sucumbir, viendo que todos sus esfuerzos –por más grandes y sinceros que sean–, resultan al final inútiles, y a la vez trágicamente infructuosos. Debido a ello, el héroe, tras los posibles desvíos, tiene que retomar el camino original, y otra vez, inevitablemente, seguir el rumbo trazado, pues «al que el destino persigue no se libra aunque se esconda debajo de las piedras» (Cela, 1992: 52). Así pues, los sucesos que conducen al hombre a su final, siempre tienen que concluirse según ha sido predestinado.

En las posturas contradictorias de los personajes se refleja otro rasgo característico: por una parte, llama la atención el existencialismo que se traduce en todo tipo de miedos y en una angustia permanente, mientras que por otro lado resalta una obsesión patológica por la crueldad y por la violencia, a la vez que se alude al «sentimiento trágico de la vida» (cfr. Valbuena Prat, 1974: 834). A todo lo anteriormente mencionado hay que añadir la desesperación y la pasividad que en su suma no dejan posibilidad de escape, ni tampoco le permiten al hombre albergar esperanza alguna, de modo que el círculo vicioso llega a concluirse generando tan solo malestar, temor y «un miedo inexplicable» (Cela, 1992: 139).

El lenguaje crudo propio de los personajes no solo sirve para reflejar sus almas –muchas veces– primitivas, sino que además constituye una especie de espejo cóncavo que intensifica aún más la fealdad de la realidad retratada. Estos fines se logran a menudo mediante el contraste, contraponiendo dos conceptos opuestos

que evocan sentimientos contrarios. Para ilustrar lo dicho será oportuno nombrar las dicotomías conceptuales más importantes, como por ejemplo: lo bello – lo feo, lo tierno – lo cruel, lo noble – lo bajo, lo cómico – lo macabro, etc. Como ejemplo de lo dicho podemos recurrir a una escena particularmente emblemática de *La familia de Pascual Duarte*, en la que el amante de la madre descarga su ira en el pequeño Mario –hermano menor discapacitado del héroe–, proporcionándole «tal patada en una de las cicatrices que lo dejó como muerto y sin sentido» (Cela, 1992: 50). A pesar de la gravedad del incidente, el protagonista se vale de unas comparaciones esperpénticas, a cuya consecuencia se subraya, ante todo, la dimensión grotesca de la situación. Así pues, al hablar de la herida del niño dice que «Mario seguía tirado en el mismo sitio donde lo dejé, gimiendo por lo bajo, con la boca en la tierra y con la cicatriz más morada y miserable que cómico en cuaresma» (Cela, 1992: 51). En toda la escena no solo se acentúa la propia crueldad del acto violento dirigido contra un indefenso niño minusválido, sino que también queda recalcada la despreciable actitud de la madre, quien, sin intervenir, observa cómo su hijo es maltratado: «La criatura se quedó tirada todo lo larga que era, y mi madre –le aseguro que me asusté en aquel momento que la vi tan ruin– no lo cogía y se reía haciéndole el coro al señor Rafael [...]» (Cela, 1992: 50).

El personaje de la madre aparenta de un modo llamativo una ausencia absoluta de sentimientos que pudieran considerarse cercanos al amor materno y a la simple empatía, así que su reacción posterior solo sirve para recalcar el inmenso grado de su primitivismo: «Cuando el señor Rafael acabó por marcharse, mi madre recogió a Mario, lo acunó en el regazo y le estuvo lamiendo la herida toda la noche, como una perra parida a los cachorros; el chiquillo se dejaba querer y sonreía...» (Cela, 1992: 51). Si el protagonista describe el agrado y la complacencia del pequeño maltratado, lo hace únicamente para que salte a la vista la magnitud de su desgracia y de su deplorable situación: «Fue aquella noche, seguramente, la única vez en su vida que le vi sonreír...» (Cela, 1992: 51).

Uno de los rasgos típicos del tremendismo consiste en subrayar la cara fea de la vida mediante la acumulación de todos aquellos elementos que de por sí evocan la mezquindad y la bajeza. La fealdad, la violencia y la crueldad, así como los demás conceptos asociados, se manifiestan en dos tipos de planos: el primero engloba las formas explícitas y se relaciona con tales acontecimientos y hechos como son los asesinatos, las torturas, los crímenes, etc. El segundo tipo abarca casos de una expresión implícita, desarrollada principalmente en el nivel psíquico o verbal. Se trata principalmente del comportamiento o de las posturas de los personajes, quienes –bien deliberadamente, bien sin intención alguna– actúan o se expresan de tal forma, que provocan actos desagradables, crueles o violentos. Estos planos pueden realizarse por separado, pero también suelen combinarse para potenciar el impacto de cada uno, ya que, desde luego, un emparejamiento hábil y adiestrado dentro de una sola situación les otorga un mayor efecto. Para documentar

lo dicho podemos recurrir a la misma escena recién recordada, puesto que el personaje de Mario –víctima de varios tipos de violencia– protagoniza numerosos episodios, en los que se procede a combinar formas explícitas igual que implícitas de manifestaciones desagradables y repulsivas (cfr. Cela, 1992: 49–52).

A finales de los años veinte España junto con toda Europa pasa por una profunda crisis general, que va agravándose, dejando sus huellas en todas las esferas de la vida: no se trata solamente de una recesión económica, sino además de otra política y social. De todos modos, precisamente la expresión «crisis» va de la mano con la de «pesimismo», convirtiéndose de tal modo en una de las características más emblemáticas de la época. No es una coincidencia que en los años cuarenta cobre un especial atractivo la estética de lo feo, o sea la «*contra-estética*» (Martínez Cachero, 1997: 122), que forma una de las bases elementales del tremendismo. Ésta tal vez puede considerarse un eco de las tendencias vanguardistas de una repercusión considerable, que se dieron en los años treinta sobre todo en Francia. Basta con mencionar las actividades de los artistas relacionados con una de las revistas vanguardistas francesas llamada *Minotaure*,³⁹ que se publicaba en los años treinta. El mítico monstruo de la Creta antigua deja de simbolizar la bestialidad y la fiereza, ya que comienza a percibirse desde un punto de vista completamente diferente, dado que se buscan nuevas interpretaciones de Minotauro que ponen en duda la aplicación poco justificada de las categorías estéticas de lo feo.

La sombría atmósfera que reinaba en la sociedad española de aquella época, el eco de los infortunados acontecimientos bélicos, así como la miseria y la incertidumbre social abonan un terreno fértil para el desarrollo de actitudes negativas y pesimistas. Esta filosofía se traduce en la literatura mediante una recurrencia a temas particulares, de los que merece la pena mencionar los de la contienda, hecho que, a su vez, lógicamente da origen a muchas escenas violentas. Tomás Borrás –cuya novela *Checas de Madrid* está considerada por algunos críticos como una obra tremendista–, intentó explicar semejantes predilecciones.

Me preocupa el origen de tanta dureza y aflicción. [...] Y acude al recuerdo nuestra guerra, la revolución roja, y esta otra guerra de los demás. Así se comprende una actitud primeriza. El asco de lo presenciado y sufrido produce este rebote. No puede ser almibarado quien sólo sabe de la miel que le untaron para que le devorasen las moscas. Se ha hablado, entre los mismos jóvenes, del *estilo brutal*, y de sus justificaciones. Si Cela, García Serrano, García Suárez y tantos otros (yo mismo en *Checas de Madrid*), hemos hablado tajante y crudamente, no se tome a delectación por lo morboso, sino a propósito revulsivo (*apud* Martínez Cachero, 1997: 111–112).

39 La revista *Minotaure* se publicaba en Francia entre 1933 y 1938 en la editorial Skira.

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

Los pilares fundamentales del tremendismo están relacionados con la filosofía de la angustia y del fracaso, sea éste individual, sea colectivo. La impronta del existencialismo se percibe con una fuerza particular. En el corpus formado por la narrativa tremendista llama la atención la importancia desempeñada por la desilusión y por el desengaño, igual que las interpretaciones específicas de los aspectos negativos del vivir, que forman la base de la realidad cotidiana. Así pues, otro de los elementos esenciales del tremendismo viene dado por la enfatización de los aspectos desfavorables, desconcertantes, e incluso repugnantes de la vida humana. En sentido similar se enfocan los bajos estratos de la existencia humana, los que, sin embargo, forman una parte íntegra e inseparable de la vida misma. Y precisamente en el período de la posguerra la descripción de semejantes dimensiones del vivir, se consideraba indecorosa y nociva para las buenas costumbres, por cuanto constituía cierto tipo de tabú intocable.

1.3.3. Buscando la salida en un laberinto de definiciones

En este apartado nos dedicaremos a todas aquellas definiciones del tremendismo, que, si bien lo explican de algún modo, al final no coinciden en su clasificación. ¿Qué es, entonces, el tremendismo? Comencemos por una caracterización formulada al iniciarse la década de los años cincuenta, cuando las repercusiones del surgimiento del fenómeno estudiado contaban con los primeros ecos, percibidos todavía como muy recientes. En aquella coyuntura salió a la luz un artículo particularmente sugerente titulado «El Premio Nobel a un Tremendista» (Sainz Mazpule, 1952: 5), cuya publicación en el *Correo Literario* fue motivada por el otorgamiento de dicho galardón a Par Lagerkvist el año anterior.

TREMENDISMO- Viene a cuento dar aquí un toque al tremendismo. Es verdad que la novela rosa (la novela fofa, la novela tontona) constituye una literatura inferior. Es verdad que ese tipo de novela, como ese tipo de comedia y ese tipo de película, cocainiza y degrada el gusto de quien lo usa. Pero esto se debe a que debajo de la cascarilla rosácea no hay nada. Que es precisamente lo que hay debajo de la cascarilla tremendística de muchas novelas [...] contra las que CORREO LITERARIO se ha alzado: nada. El valor literario no es cuestión de cáscara, sino de cuerpo. El tema [...] posee toda la dosis de crudeza, de violencia, de zoología, de primitivismo que pueda requerir el paladar tremendado más exigente. Pero la sinopsis que el lector pueda ver [...] muestra como hay temas tremendos vírgenes, que dentro de su tremendez abrigan un cuerpo, un sentido, una transcendencia. Y es precisamente lo que les da categoría de temas literarios excelsos, y lo que hace superfluo y absurdo el tremendismo de la forma a que algunos de los nuestros son tan aficionados (Sainz Mazpule, 1952: 5).

Las consideraciones sobre el tremendismo como fenómeno literario propiamente dicho quedan reflejadas en los trabajos de Ángel Basanta enfocados en los temas relacionados con la producción literaria española del siglo XX. Así pues en el glosario con el que complementa uno de sus libros ofrece la siguiente definición, según la que se trata de una «tendencia literaria caracterizada por la presentación de una realidad desquiciada, con mezcla de violencia, crueldad y degradación humana y ambiental» (Basanta, 1990: 62). Tal y como podemos comprobar, a la hora de definir el término, Basanta se apoya en el mismo concepto del tremendismo defendido por otros investigadores, como por ejemplo Martínez Cachero, quien, a su vez, en uno de sus trabajos sobre la novela española, dedica todo un subcapítulo a la estética tremendista y a su repercusión en las letras ibéricas. De las consideraciones presentadas por el renombrado crítico literario asturiano conviene mencionar aquellas que explican el concepto problemático como un tipo específico de:

Naturalismo (de ordinario, calificado de zolesco); nuevo realismo o neo-realismo; miserabilismo o excrementalismo (como se dijo alguna vez traduciendo vocablos usados peyorativamente en Francia); tremendismo, por último, creo son los términos que se emplearon para designar semejante tendencia. De todos ellos fue Tremendismo el vocablo que más se impuso y disputó.

¿Cómo podría definirse el Tremendismo? En un Diccionario de la literatura mundial (que cito incompletamente y de segunda mano) puede leerse que es el “desquiciamiento de la realidad en un sentido violento, o la sistemática presentación de hechos desagradables e incluso repulsivos”, añadiéndose que “en la literatura española de los años 1940 se produjo una decidida tendencia a lo tremendista” (Martínez Cachero, 1997: 107-108).

Una definición muy similar a la proporcionada por Martínez Cachero, se encuentra en la entrada respectiva en el diccionario de términos literarios elaborado por Luis de Madariaga, donde se ofrece la siguiente determinación del concepto: «TREMENDISMO Desquiciamiento de la realidad en un sentido violento, o sistemática presentación de hechos desagradables e incluso repulsivos» (1980: 535). Sin embargo, en esta última fuente ya no se proporciona ninguna información relacionada con la aparición del tremendismo, ni con su periodización. Tampoco se llega a precisar una clasificación más concreta que permita catalogar el tremendismo como una tendencia, un movimiento o un estilo literario, puesto que no se añade ninguna indicación que lo clasifique de una forma más concreta.

Aunque según las deliberaciones de Santos Sanz Villanueva el tremendismo es una tendencia literaria que triunfa en la escena cultural española después de la Guerra Civil (cfr. 1988: 82-83), el escritor Max Aub –integrante de la Generación

del 27-, al contrario opina que se trata de una escuela, y apoya su juicio en la siguiente argumentación:

La publicación, en 1942, de *La familia de Pascual Duarte* marca una fecha y aun la aparición de una escuela, el tremendismo, que si no había de tener larga vida, señala la vuelta al realismo, común denominador de la novela española. No que no existiera otra –la de caballería, la pastoril, la histórica de los románticos, la folletinesca del siglo XIX, la de ciertos escritores minoritarios de nuestro siglo–, pero la diferencia es tan enorme en cuanto a los resultados, que no hace falta confirmar lo asentado (Aub, 1966: 532).

Si el curioso lector sigue indagando sobre las clasificaciones existentes del tremendismo, en repetidas ocasiones se topará con consideraciones de carácter ambiguo que, en el caso particular que nos interesa, en vez de aclarar dudas, contribuyen a generar nuevos interrogantes. De ejemplo puede servirnos uno de los tomos del *Manual de literatura española* de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres; en concreto se trata del decimotercero, centrado en el período de la posguerra, puesto que uno de los subcapítulos se llama «El Tremendismo» (2000: 156–158). En vista de lo anteriormente expuesto, dicho título suena muy prometedor, y es natural que en cierto sentido pueda despertar algunas expectativas. El apartado correspondiente comienza con esta frase: «En la inmediata posguerra, los primeros intentos de renovación dentro de una línea realista desembocaron en una corriente a la que tras barajar diversos rótulos (Miserabilismo, Existencialismo...) se le dio el nombre definitivo de Tremendismo, acuñado por Antonio de Zubiaurre» (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 156–157).⁴⁰ En la siguiente página, sin embargo, aparece inesperadamente una afirmación en forma de paréntesis que pone en duda lo anteriormente dicho, ya que se hace constar que:

Se han subrayado repetidamente las relaciones entre el Tremendismo y la novela existencial [...]. Para algunos, aquél viene a ser un aspecto del existencialismo español [...] o, si se prefiere, la versión española del existencialismo. En cambio, otros rechazan categóricamente cualquier intento de identificación. [...]

Parece que, aunque haya puntos de contacto, no se puede hablar de una correspondencia total entre ambos conceptos. [...]

Aunque el Tremendismo como *movimiento* propiamente dicho tuvo escasa consistencia –tal vez no llegó a existir– [...] fueron muchos los que se hicieron eco, en mayor o menor medida, de esa agresividad temática y expresiva. [...]

40 La cursiva es nuestra. Como ya se ha mencionado más arriba, con la entrega del Premio Nobel en 1989, la obra de Camilo José Cela se encontró en el centro de interés de muchos investigadores. Junto con este hecho, de una forma paralela, se pudo observar también un aumento considerable del interés por el tremendismo.

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

El influjo de esta moda va decayendo con el tiempo, situación que se consuma en la década de los cincuenta (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 158).⁴¹

Como podemos ver en cuanto al tremendismo, a pesar de considerarse primero una corriente y luego un movimiento, finalmente se llega a poner en duda nada menos que su simple existencia; no obstante, en los capítulos posteriores se sigue utilizando el concepto del tremendismo entendido como movimiento.⁴² En esta tesitura, pues, es necesario hacer constar que la cuestión elemental no se ha aclarado, de modo que seguimos con las mismas dudas y por esta razón resulta indispensable prolongar la búsqueda de otra solución admisible.

En uno de los diccionarios de términos literarios –publicados al comenzar la década de los noventa– bajo la entrada correspondiente encontraremos la siguiente definición del concepto que nos interesa:

TREMENDISMO (Derivado de tremendo, éste del latín *tremendus*, de *tremere*, temer, tener miedo.) Corriente estética que se desarrolla en España a mediados del siglo XX, se trata de una moda efímera que consiste en reflejar los aspectos más duros de la vida real. En 1942 se publica *La familia de Pascual Duarte* de Cela. Con ella se inaugura el tremendismo. Es una visión agria, descarnada de la realidad, y una acumulación de crímenes, sangre y horror. [...] La etiqueta de tremendismo proviene de la crítica social; dentro de esta tendencia se encuentran las novelas: *Los Abel* de Ana María Matute; *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes; *Nada*, de Carmen Laforet, etc. (Ayuso de Vicente *et al.*, 1990: 385).

Como podemos ver, el tremendismo se nos presenta aquí como una corriente estética, cuya característica principal consiste en reflejar la «vida real», ofreciendo una óptica agria de la cotidianidad de los personajes. De un modo general se enfatiza la acumulación de crímenes, la presencia de la sangre y del horror. Si bien este rasgo se puede aplicar a la novela de Cela, de ninguna forma es posible su empleo estricto en relación con las demás obras tremendistas mencionadas, pues no en todas se da el caso de encadenamiento de hechos criminales, dado que a lo tremendo se consigue llegar por otros caminos.

La más completa y la más detallada clasificación del concepto problemático se encuentra –en nuestra opinión– en el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón. En cuanto al término estudiado, en la entrada correspondiente se encuentra la caracterización que sigue:

41 La cursiva es nuestra.

42 Principalmente se trata del apartado «2.2.2.2. Visión del mundo: Cela y el Tremendismo» (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: págs. 173-174).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

Tremendismo. Etiqueta impuesta en la inmediata posguerra por A. de Zubiaurre, R. Vázquez Zamora y otros críticos a una nueva estética (calificada también como «realismo naturalista», «neorrealismo», «miserabilismo», etc.) que se desarrolla, sobre todo, en la novela de los años cuarenta, y en la que se percibe una especial crudeza en la presentación de la trama (recurrencia de situaciones violentas), el tratamiento de los personajes (frecuentemente seres marginados, con taras físicas o psíquicas, criminales, prostitutas, etc.) y del mismo lenguaje, bronco y desgarrado. Estos rasgos estéticos podían responder a la amarga experiencia vivida por sus autores durante la contienda civil, la cual habría condicionado su manera de ver y presentar la realidad en el mundo del arte [...]. A pesar de que a su autor no le agrada el marbete de “tremendismo”, es, sin duda, *La familia de Pascual Duarte* (1942), de C. J. Cela, la novela con la que parece iniciarse ese nuevo estilo (Estébanez Calderón, 1996: 1053).

En el diccionario de Estébanez Calderón, a diferencia de los demás, se habla claramente de una nueva estética y de un nuevo estilo, y esta afirmación se justifica mediante una definición concreta que recalca la predilección de los escritores por personajes similares, el uso de un lenguaje literario y una presentación de la trama parecidos. Podríamos continuar citando definiciones extraídas de los numerosos diccionarios literarios o estudios sobre la narrativa de la posguerra, pero ya no viene al caso. Para ilustrar la compleja situación en cuanto a la definición del tremendismo, ponemos solamente estos ejemplos, porque las muestras escogidas son, en nuestra opinión, las más representativas.

En colación con lo anteriormente expuesto podemos hacer constar una serie de cuestiones, que pasamos a explicar a continuación. La aparición de Pascual Duarte en 1942 supone una apertura de una nueva estética –aunque de antiguas raíces– que se impone en la escena literaria española. La novela de Cela representa una ruptura con la novelística de la época debido tanto a su forma –los aspectos formales, la estructura, etc.–, como al contenido –el tema, el argumento, el tipo de personajes–. Por ello resulta evidente que el tremendismo, en este sentido, se convierte en un estilo que señala un nuevo rumbo, pronto seguido por otros autores; y en este caso resulta indiferente cuáles fueron las razones que motivaron a los literatos a hacerlo: si se consideró una forma sencilla de alcanzar el éxito, ya que el tremendismo –según declaró con indignación e ironía Camilo José Cela– «hizo fortuna», (1944: 33), o si el nuevo camino se escogió porque representaba una expresión literaria con la que los exponentes de la nueva generación literaria se identificaban plenamente.

Por otro lado, como se ha podido averiguar, en el tremendismo, asimismo, encontramos los síntomas propios de una corriente; es decir, se trata también de una línea en el sentido diacrónico, que refleja cierta suma de posturas ante la realidad plasmada, visiones del mundo concreto igual que imaginarios particulares de la vida del ser humano; dicha tendencia desde la picaresca reaparece en el tiempo, reactualizándose, subyacente a la superficie, igual que las corrientes submarinas

emergen en un momento determinado, cuando se dan las circunstancias idóneas para su regreso.

De todas formas, en nuestro caso en concreto parece propio hablar sobre todo de un movimiento: del tremendista. El mayor impulso para su surgimiento fue, sin duda, la publicación de *La familia de Pascual Duarte*, pero también hay que destacar la enorme importancia de los demás miembros de la Generación del 36. El movimiento tremendista se dio en la década de los cuarenta y a principios de los cincuenta. Como ya se ha hecho constar, por una coincidencia de varios factores, el clima social era muy favorable para albergar visiones negativas del mundo. Los autores que se incorporaron a este movimiento compartían el mismo supuesto ideológico, por lo que su obra representa una evidente ruptura con la creación literaria anterior.

1.4. Conclusiones

En la década de los años cuarenta los ecos de la sangrienta guerra fratricida todavía contaban con una inmensa resonancia en la sociedad española, pues se podían percibir de un modo particularmente fuerte en todas las esferas de la vida del país: la económica, igual que la política y la sociocultural en general. La victoria del bando sublevado trajo como consecuencia un proceso de amplia transformación social, con la que se inició una nueva etapa de la historia moderna española. Al establecerse el régimen franquista, se procedió a la introducción de una serie de severas medidas represivas, cuyo peso se dejó sentir intensamente también en los campos del arte y de la cultura.

Si bien en relación con la supuesta regeneración de la sociedad española los dirigentes del Estado pretendían incentivar el entusiasmo cívico, la mirada idealizada y ensalzada divulgada por la propaganda oficial contrastaba considerablemente con la realidad desesperanzadora y desoladora. La atmósfera en la sociedad estaba impregnada de temores, inseguridades y tensiones de todo tipo, de modo que aquellas circunstancias dieron origen a una situación anómala y estrambótica, y ésta a su vez contribuyó a profundizar la percepción del sentimiento de postración y de gran agotamiento.

La libertad de expresión quedó suprimida debido a la imposición de un riguroso control de la producción artística por medio de una rígida censura, cuyas repercusiones fueron devastadoras. El régimen de esta forma ejercía un control de la producción artística con el fin de filtrar las obras que se consideraban nocivas o dañinas. Por otro lado, se propagaron paradigmas que hacían eco del discurso oficial. Según se opinaba, semejantes modelos constituían una garantía de valores, gracias a los que la producción artística podía concebirse como una contribución al desarrollo de la cultura nacional. No obstante, dichos patrones se distinguían

por unas características particulares que se desprendían de unas raíces hundidas en el más austero de los conservadurismos. De los títulos paradigmáticos, es preciso nombrar obras como *Raza*, de Jaime de Andrade, y *Eugenio o la proclamación de la primavera*, de Rafael García Serrano.

En contraposición al optimismo ideológico oficial surgió el tremendismo, cuya visión particular de la vida permitía representar las facetas más repulsivas de la existencia humana. La estética tremendista se convirtió en una herramienta útil, gracias a la que los creadores consiguieron de manera específica plasmar en sus obras el reflejo artístico de la sociedad posbélica. Paralelamente, gracias al uso de dicho instrumento, se había podido poner en funcionamiento un mecanismo literario eficaz y apropiado que pudo ejercer de catalizador. Así pues, fue posible que se dieran las condiciones idóneas para que se produjese una amplia liberación mental, acompañada por cierta purificación del aire estancado de la sociedad de la posguerra, pasos determinantes que, a su vez, abren las puertas a la catarsis necesaria y tan ansiada.

Dada la situación en la sociedad española en general y en la escena artística en particular, el tremendismo en el momento de su surgimiento despertó unas reacciones categóricamente negativas. No obstante, como podemos averiguar, en las evaluaciones críticas sobre las obras tremendistas se observa un predominio de criterios meramente extraliterarios, de modo que los valores artísticos exclusivos quedaron relegados a un segundo plano. En esta tesitura la expresión tremendista inevitablemente tuvo que percibirse de una manera particularmente perjudicial, a cuya consecuencia las emblemáticas obras tremendistas se vieron menospreciadas y rechazadas por parte de la crítica oficial. Por otro lado, conviene apuntar que hubo algunas excepciones, de las que sería oportuno nombrar, por lo menos, a Mariano Baquero Goyanes.

La aparición del tremendismo coincide con una época muy agitada y turbulenta; sin embargo, a pesar de las nefastas circunstancias históricas, el mismo período en el campo literario se distingue por un conjunto de factores particulares y únicos. La interacción de aquellos elementos permitirá abonar un terreno fértil para el crecimiento de las principales ideas que determinarán la orientación artística –igual que la ideológica– de los máximos representantes de la literatura cultivada en España en los años cuarenta y en los cincuenta. Asimismo, es oportuno acentuar otro de los aspectos significativos del ámbito cultural en la España posbélica. Si bien el éxodo de las élites intelectuales supuso un agravio de grandes repercusiones malignas, en la escena artística, convertida en un desierto cultural, germinaron y prosperaron flores excepcionales, como lo son las obras tremendistas de los autores de la nueva promoción literaria de la primera posguerra.

II. EN BUSCA DE LAS HUELLAS TREMENDISTAS

El presente capítulo pretende seguir la presencia de la estética tremendista en la producción literaria española de forma diacrónica, por lo cual empezaremos por la posguerra, por la década de los años cuarenta, para trasladarnos después en el eje ficticio al período finisecular. Conforme a la intención expresada anteriormente, nos limitaremos a la narrativa para estudiar cómo se plasma la estética tremendista en algunas de las obras más representativas, haciendo caso omiso de la poesía y del teatro. Cabe destacar nuevamente, sin embargo, que el tremendismo se desplegó en todos los géneros literarios, y que particularmente en el campo de la poesía, contó con un arranque muy enérgico.

En primer lugar, nos centraremos en los autores que comenzaron a desarrollar sus actividades literarias en la época de la inmediata posguerra. Empezaremos por prestar atención a aquellas obras que precisamente *no deberían* considerarse tremendistas, pero que, no obstante, suelen presentarse como tales. Se trata de la narrativa escrita a finales de los años treinta y durante la primera posguerra cuyos temas giran alrededor de la Guerra Civil. Las razones por las que la estética tremendista se relacionó también con estas obras –y ocasionalmente sigue asociándose con ella hasta hoy– se deben, principalmente, como veremos, a que esa narrativa al tratar el tema de la contienda española, cuenta con argumentos que tienen lugar en una ambientación bélica cargada de escenas violentas.

2.1. El discutible caso del ciclo bélico

2.1.1. La novela bélica de la posguerra

2.1.1.1. La guerra y el «alegre turismo militar»

Aunque a primera vista pueda parecer razonablemente justificada la opinión sostenida por aquellos críticos que deciden incluir en el corpus tremendista títulos relevantes de la literatura falangista –en particular narrativas pertenecientes al llamado ciclo bélico–,⁴³ un examen detallado revelará que tal clasificación, aparte de imprecisa, cuando menos es inadecuada, si no, incluso, errónea. Esa situación se debe, principalmente, al hecho de que el mencionado ciclo está constituido por obras, donde aparecen numerosas escenas sangrientas. La crueldad y la violencia constituyen elementos importantes utilizados frecuentemente por los autores para construir el discurso narrativo con inusitada crudeza e intensidad, a través de una descripción explícita de una realidad atroz y aterradora. El argumento de la historia narrada se suele desarrollar, ante todo, en los años de la Guerra Civil española, pero hay también algunos casos –aunque más bien excepcionales–, cuya ambientación está situada en la Segunda Guerra Mundial.

Estas características, sin embargo, por muy importantes que sean, no representan argumentos suficientes, –o, por lo menos, carecen de la contundencia necesaria–, porque no conforman los únicos rasgos distintivos del tremendismo, que una vez detectados, nos permitan tener una obra determinada por su indudable manifestación. Por ello, dada la ausencia de otros atributos indispensables de la estética tremendista, no es oportuno relacionar la narrativa del ciclo bélico con el tremendismo. Existe, pues, toda una serie de razones convincentes que debe tomarse en consideración, ya que estos motivos demuestran claramente la incompatibilidad de los impulsos y envites relacionados con la génesis de las obras respectivas. Por una parte, se trata de la finalidad propagandística de la literatura falangista –motivada por una intención ideológica y extraliteraria–, y, por otra, de los objetivos artísticos del movimiento tremendista –producto de una inquietud creativa vinculada a la búsqueda de una estética expresiva idónea–. El análisis de

43 Consúltense al respecto, por ejemplo, los capítulos correspondientes en el libro de Soldevila Durante, en concreto la sección dedicada a los cultivadores de la estética tremendista en el apartado titulado «4. En el aura del tremendismo y del hiperrealismo», que es particularmente interesante, ya que según veremos el autor relaciona la obra tremendista de Cela, precisamente con la narrativa de los escritores del ciclo bélico mencionado más arriba (1982: 120-123). También en el tomo dedicado a la narrativa de la posguerra del *Manual de literatura española* se puede observar una actitud similar de vincular el tremendismo a la producción literaria de aquellos autores representativos del bando de los vencedores, si bien en este segundo caso se acentúa su evidente «maniqueísmo partidista» (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 157).

las obras surgidas como resultado de semejantes pulsiones permite averiguar lo dicho anteriormente.

Una comparación de las manifestaciones literarias más relevantes pondrá de relieve, por lo tanto, considerables disparidades entre el primer y el segundo grupo. Habida cuenta de que el ciclo bélico dispone de una bibliografía muy amplia –y ésta, de hecho, no representa el objeto de nuestro estudio–, en este apartado nos dedicaremos solamente a la obra selecta de tres de sus autores más destacados: Rafael García Serrano, Tomás Borrás y Edgar Neville.

En primer lugar, cabe subrayar que la narrativa del ciclo bélico se diferencia considerablemente de la tremendista por el optimismo, el entusiasmo y el vitalismo de sus protagonistas firmemente arraigados en la vida. Unos personajes que, a pesar de haber pasado por el infierno de la guerra, siguen conservando sus ilusiones y esperanzas, sin que se hayan visto afectadas o disminuidas por los agravios y las adversidades superadas. Los héroes miran hacia el futuro con una confianza sustentada en aquellos principios ideológicos por los que luchan, porque están convencidos de que una vez acabada la contienda podrán llevar una vida plena y satisfactoria. No rechazan la guerra, ni siquiera la perciben negativamente, a pesar de padecer sus devastadoras consecuencias en carne propia. Como señala Martínez Cachero en relación con la novela *La fiel infantería* de Rafael García Serrano: «Dos cosas resaltan con gran bulto [en esta novela], la segunda de ellas consecuencia de la primera (o no sé si al revés). Exaltación de la guerra, heroica y gloriosa, empresa de valientes y casi lo único que parece dar sentido a la vida» (*apud* Ynduráin, 1981: 368).

El tono optimista resuena, ante todo, en aquellas escenas en las que los personajes reflexionan sobre el final próximo de la contienda. En ninguna ocasión dudan de la victoria de su bando, la que asumen como lógica e inevitable debido a la superioridad de los soldados nacionales, tanto en cuestiones militares, como morales. Estos protagonistas demuestran una firme e inmutable fe en la justicia de su causa, por la que están dispuestos a entregar su vida, dado que los ideales que defienden encarnan para ellos la garantía de un próspero porvenir. Este tipo de optimismo ideológico constituye más bien la antítesis de la concepción tremendista del mundo, puesto que llega a situarse en una oposición directa al pesimismo y a la visión negra de la existencia humana reflejada en las obras tremendistas por excelencia, como las novelas de Cela, Laforet o Matute.

Pero veamos primero las razones por las que la narrativa del ciclo bélico se ha considerado una manifestación del tremendismo. La situación se esclarece un poco, si nos damos cuenta de que las primeras críticas que defendían la premisa del reflejo de la estética tremendista en las obras del ciclo bélico, surgieron en la inmediata posguerra, es decir, cuando el tremendismo apenas se había dado a conocer, y por ello todavía no existía una definición clara. En este contexto cabe recordar que algunos de los propios autores se sintieron portadores y propulso-

res de esa «nueva» estética; como ya se ha mencionado, ése fue el caso de Tomás Borrás (cfr. Martínez Cachero, 1997: 111-112), según se desprende de sus declaraciones a la prensa oficial de la época.⁴⁴

No obstante, existen estudios y publicaciones posteriores, como el *Manual de la literatura española*, que siguen relacionando la narrativa de autores como Rafael García Serrano y Tomás Borrás con la estética tremendista. La obra de estos escritores, en concreto, se menciona en el subcapítulo «2.1.3. El Tremendismo», donde se hace constar que: «El Tremendismo aparece ligado a algunas novelas que exhiben los horrores de la guerra [...]» (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 157).

Hay que admitir que el corpus del ciclo bélico resulta realmente excepcional y peculiar por varias razones. Según apunta Calvo González-Regueral (2015: 59), el tema de la Guerra Civil ha sido tratado por autores españoles y extranjeros en numerosas novelas que pertenecen a diferentes subgéneros literarios. En esta tesitura puede apreciarse una peculiaridad, puesto que:

es precisa y curiosamente en el apartado de las novelas bélicas donde la bibliografía de la guerra de España presenta una laguna mayor, si definimos novela bélica como aquella que, sin intencionalidad ideológica –al menos principal y exclusiva–, describe la vida, peripecias o aventuras estrictamente militares de unos soldados empleando como fondo una guerra concreta (Calvo González-Regueral, *ibid.*).

En relación con lo expuesto anteriormente conviene recalcar que justamente la dimensión de la intencionalidad ideológica desempeña un papel decisivo casi en la mayoría absoluta de las obras incluidas en dicho corpus. Como veremos, en este sentido, las novelas de los tres autores seleccionados a los que nos dedicaremos a continuación, no representan excepción alguna.

Otro de los motivos determinantes que contribuyó a que las obras del ciclo bélico fueran clasificadas como tremendistas, radica en el hecho de que el lenguaje utilizado por sus autores se percibía como malsonante y «degenerado», debido a la abundancia de vulgarismos, algunos de ellos, además, considerados en aquel entonces, inaceptables e intolerables.⁴⁵ A este respecto conviene apuntar que la función de las expresiones vulgares, propias de los registros más bajos del habla, no es otra, sino la de subrayar la ambientación de la historia narrada, es decir, la del campo de batalla en pleno frente. Los protagonistas, soldados del bando nacional, forman parte de un mundo militar, y constituyen, por ende, un colectivo

44 Véase el apartado «1.3.2. Las bases filosóficas y estéticas del tremendismo» del presente trabajo.

45 En el «Decreto del Arzobispo de Toledo» (BEAT, 1944: 64-65) –cuya transcripción está incluida en el «Apéndice», apartado 4.1.1.2.–, se ofrece la evaluación del censor sobre la novela de García Serrano. Según se puede apreciar, en el dictamen para no aprobar la obra se argumenta con ejemplos concretos considerados intimidatorios.

específico, exclusivamente masculino, así que debido a su naturaleza, este microcosmos se asocia con la dureza y la brusquedad. Y dado que el ambiente cuartero, así como el de las trincheras, se perciben inevitablemente como ásperos y toscos, de ninguna manera tienen cabida en ellos la delicadeza o el refinamiento.

El lenguaje, en este sentido, representa un importante medio, gracias al que se consigue que el mundo ficticio sea auténtico y verosímil. Por eso se pretende conservar las particularidades del habla de las personas que se mueven en un ambiente especial, que tiende a ser burdo y arisco, incluso en los tiempos de paz. De este modo, cuando los personajes se exponen a situaciones extremas, de cierta manera resulta lógico que la realidad vivida se procure reflejar en su habla de una forma natural y creíble.

2.1.1.2. Operaciones de limpieza: escobas contra el caos y la anarquía

Uno de los ejemplos más ilustrativos de lo dicho es, sin duda, la obra narrativa de Rafael García Serrano. Según observa Rodríguez Puértolas «*La fiel infantería*, como el resto de las novelas de su autor, es un testimonio rudo y autobiográfico de la guerra civil, exaltación de la violencia y el fascismo falangista» (II, 2008: 655). En 1943 el escritor, quizás el más reconocido de la literatura falangista, obtuvo por esta misma novela el premio literario José Antonio Primo de Rivera (Ynduráin, 1981: 324). A pesar de ello, la obra se retiró de la circulación pocos meses después de publicarse, puesto que, como ya se ha constatado, la censura prohibió la distribución, y condicionó su aprobación con una «satisfactoria corrección».⁴⁶ La novela efectivamente volvió a aparecer tan solo quince años más tarde, en 1958, en una edición «expurgada», y posteriormente se incluyó en una trilogía titulada «La Guerra». Deberíamos hablar de una «colecta de novelas», según las preferencias del propio autor, quien declara explícitamente que «no me gusta llamarla trilogía» (García Serrano, 1981: 12). Ésta reunía además otros dos títulos: *Eugenio o Proclamación de la primavera*, ópera prima del novelista, publicada todavía en tiempos de guerra, en 1938, y *Plaza del Castillo*, una obra posterior que data de 1951. Años después, esta trilogía se incorporó a una serie con el título «Ópera Carrasclás, novelas de la gran guerra española (1936–1939)» (Mata Induráin, 1993: 83). En relación con la trayectoria literaria del autor, Domingo Ynduráin hace la siguiente observación: «Diríase que nuestra guerra civil es el monotema de Rafael García Serrano, combatiente en ella y militante apasionado después de concluida con la victoria del bando en que él luchó» (1981: 324). Efectivamente, el tema de la Guerra Civil constituye un eje central alrededor del que se construye

46 Todo aquello que se considera inaceptable, y lo que es, por lo tanto, necesario eliminar, corregir o modificar, se especifica detalladamente en el «Decreto del Arzobispo de Toledo» (cfr. BEAT, 1944: 64-65).

II. En busca de las huellas tremendistas

la historia de *La fiel infantería*. García Serrano en el prólogo a la tercera edición caracteriza su creación y a sus protagonistas de la siguiente manera: «Trató esta novela de ser el retrato de los mozos de una generación española, aquella que inocente de toda culpa derramó su sangre aquí y allá por las de todos.» (García Serrano, 1981: 12).

Veamos ahora un fragmento de *La fiel infantería*, en el que se hace gala del mencionado entusiasmo partidista y del optimismo ideológico que impregnan semejantes obras, y que resultan, por otra parte, absolutamente ajenos a las novelas tremendistas.

[...] y con una bandera al frente marcharon los camisas azules hacia su objetivo de desahuciados: buscar un hogar. Y había de ser por imperativo de la madrugada, éste: Izquierda Republicana. También allí se necesitaba la escoba. Nadie sabía si el Centro estaba o no ocupado. Las pistolas ametralladoras, pues, delante. Y más adelante la bandera. La puerta cedió de una patada solemne, casi protocolaria. Y los ocho primeros camaradas llenaron de gritos el local vacío. No tuvieron coraje sus dueños ni para defenderlo (García Serrano, 1981: 30).

Aquí es posible observar, entre muchas otras circunstancias, dos aspectos especialmente interesantes. Por un lado, el atropello se presenta con una gran dosis de dramatismo, como un «acto solemne, protocolario» y por el otro, se acentúa el contraste entre la valentía de los soldados nacionales, y la cobardía del enemigo, desacreditado ya por su huida, sin haber cumplido con su deber y sin demostrar la mínima intención de defender sus posiciones. En esta escena se alaba no solo el heroísmo de los soldados nacionales, valientes, impertérritos y audaces, sino que, indirectamente, se ensalza también su supremacía moral, que, a su vez, va más allá del campo de batalla, predestinándoles a salvar la Patria.

La escoba que «también allí hacía falta», constituye uno de los símbolos más elocuentes de la iconografía nacionalista; cabe mencionar uno de los carteles bélicos con la imagen de un soldado barriendo y limpiando el país, desprendiéndolo de la basura representada, por la «mugre» del bolchevismo y de la masonería.⁴⁷ Rodríguez Puértolas apunta que en la novela de García Serrano se hallan varias escenas de semejantes «operaciones de limpieza» (II, 2008: 655) realizadas por los protagonistas.

Los personajes principales, efectivamente, están convencidos de la inevitabilidad de su «cruzada gloriosa», para conseguir una necesaria estabilidad que permita el desarrollo del país. Por semejantes razones se sienten atraídos por aquellas posturas radicales expresadas, ante todo, en la prensa de orientación derechista que defiende la guerra como la única herramienta capaz de resolver, de una vez

⁴⁷ Los carteles de la guerra que forman parte de la colección del Centro Documental de la Memoria Histórica pueden consultarse en la base de datos en las páginas web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD, en línea).

por todas, los problemas existentes. Por ello, estos personajes reciben el estallido de la guerra con una gran satisfacción, ya que sus expectativas, el fervor de entrar en acción y la impaciencia por la demora, aparecen condensados en eslóganes que expresan el cansancio causado por la inactividad de la paz. Así pues estos héroes se han identificado plenamente con afirmaciones análogas a las que formaron parte indivisible de la realidad histórica de aquellos años, influida de manera decisiva por la figura del Generalísimo, quien en su momento declaró: «Estamos cansados de la paz en que vivimos: la Bandera perfectamente instruida y en espera de que la empleen» (Franco Bahamonde, 1972: 27).

El eco del sonido metálico de esas palabras resuena en las decisiones de Miguel, estudiante universitario, que protagoniza la novela de García Serrano. Este joven decide ir a la guerra como voluntario, cumpliendo de esta forma con su compromiso ciudadano, y con el deber del «hombre valiente».

Por eso cuando aquella mañana del 19 el joven –todos los jóvenes de la ciudad– saltó de la cama intranquilo y febril, sin despertadores de ir a clase, con ese otro despertador de las cornetas y los tambores, no iba en busca de exámenes de humanidades o ciencias, sino en busca del título de varón soldado. A mostrar al sol tempranero su camisa azul, título de varonía. A salir hacia Madrid. Hacia donde la Patria reclamase un parapeto de pechos exaltados. El joven –todos los jóvenes de la ciudad– marchó a Capitanía, un poco extrañado y muy alegre de ver en los escaparates sin desperezar el triunfo de su camisa azul (García Serrano, 1981: 28–29).

En las revistas y periódicos de la época, al igual que en las declaraciones radiofónicas, pueden encontrarse numerosas manifestaciones que evidencian una actitud empapada de beligerancia y agresividad. Existe un gran número de comunicados con semejantes mensajes belicosos, formulados por el propio Francisco Franco, futuro Jefe del Estado. En esta línea se sitúan sus declaraciones en la entrevista con Cantalupo en 1936 que sirven de un ejemplo ilustrativo: «No tengo confianza alguna en la transacción. Todo se decidirá por las armas» (Franco Bahamonde, 1972: 31).

Actitudes parecidas provocan un gran impacto en los protagonistas de las novelas del ciclo bélico, porque éstos las reciben de inmediato agradecidos, y las adoptan sin dudar de su legitimidad ni un solo instante. Aceptan incondicionalmente la argumentación basada en esa militancia inexorable. Y es justo aquí donde radica, la infalibilidad de sus creencias sobre los beneficios de la contienda. Están convencidos de que su cometido les dicta eliminar el caos y la anarquía, a fin de restablecer el orden necesario, porque es un deber del que solo dimiten los cobardes. De ahí que pensar en su misión les llene de orgullo y satisfacción, ya que según dicen: «nos han exigido ser héroes. Bien, ya lo somos» (García Serrano, 1981: 84). Por ello, se entregan al combate plenamente, con afán y muchas pretensiones, disfrutando incluso, en cierto modo, de esa tarea de «limpieza».

II. En busca de las huellas tremendistas

Y luego al balcón sobre la plaza del Castillo. Con manos indignadas un estúpido letrado cayó roto en el asfalto. Y un retrato. Y un busto excitante con gorro frigio. Y un trapo: una bandera. Ya estaba limpio el local y la Falange tenía abierta su casa para recibir a los camaradas de los pueblos que venían, por escuadras, en camiones, con el mismo himno, y el mismo gesto y el mismo vitor: «¡Arriba España!»

Fueron aquellas siete de la mañana las horas más gloriosas que jamás vio el cielo despejado (García Serrano, 1981: 30-31).

En la novela abundan las muestras de alegría relacionadas con la lucha y con el combate. El primer capítulo –titulado «La columna del 19. Papeles del camarada Miguel»– se abre con una escena en la que uno de los protagonistas describe los dramáticos momentos de un ataque a un pueblo castellano. Aunque obviamente se trata de una situación sumamente peligrosa en la que corre el riesgo de perder la vida, el personaje se refiere a lo acontecido con estas palabras:

desde la torre de la iglesia unos guardias civiles rojos nos hacían fuego constante, certero de tantas huelgas. Yo me entretuve en mirar a los lados, queriendo descubrir caras amigas entre las barbas, el sudor y el entusiasmo de quince días. [...] Y Antonio se rió porque se reía siempre desde que tiraba a los rojos con un fusil que fue de ellos. [...] A la derecha una compañía de requetés se colocaba en posición. Llevaban la boina alegre y el pecho florecido en recuerdos de la madre, de la novia y la pariente monja (García Serrano, 1981: 17).

En repetidas ocasiones se menciona el orgullo de los héroes por poder servir a la Patria en el ejército, porque: «¡Qué bonito ser soldado!» (García Serrano, 1981: 32). Visto desde la óptica de los personajes, llevar el uniforme confiere al hombre respeto, le hace sentirse importante, y, en general, lo enaltece. «Nos pusimos pantalones caqui abrochados a la pierna. Parecía uno más ligero, casi con alas en los tobillos» (García Serrano, *ibid.*). Encima, el uniforme impone, llama la atención de los demás y atrae sobre todo a las mujeres.

Quien no haya marchado jamás a la guerra desfilando entre mujeres [...] no sabe cuál es el orgullo de sentirse apenas nada, algo mínimo aplastado bajo el heroísmo colectivo. Sólo esto tan enorme y tan microscópico: soldado. Saberse hombre en armas sobre la calle y el monte cuando la banda del regimiento marca un paso marcial, y una rubia o una morena –como en las películas de barriada– te prende al pecho un detente, un escapulario, una medallita o una flor, o sólo la mano y esta palabra: –Suerte.

Entonces el hombre renuncia a cualquier profesión que no sea precisamente la de soldado que va a la guerra y mira a la rubia o a la morena hinchando el pecho, jactándose, para decir:

–Gracias, guapa. Verás que pronto volvemos (García Serrano, 1981: 36–37).

Esta escena posee un interés crucial porque se aprecian en ella latentes indicios de machismo. Los protagonistas perciben la admiración y el apoyo expresados por la multitud que les acompaña, y se sienten sobrecogidos por una emoción embriagadora. Les agrada, especialmente, aquella parte de las masas representada por las mozas jóvenes, «rubias o morenas», que les contemplan con admiración. La emoción es tan fuerte que se asemeja a un estado de ebriedad: «Nicolás que marchaba inmediato a mí, aseguraba. –Ahora es, como si estuviésemos borrachos todos» (García Serrano, 1981: 38). A la solemnidad de la empresa se unen además el júbilo y el deleite, experimentados por los soldados de la «alegre infantería», en manera que su campaña se convierte en un viaje de ocio y de placer, ya que según lo expresa uno de los protagonistas: «Recorríamos España en alegre turismo armado. El turismo que precisamente le estaba haciendo falta a España» (García Serrano, 1981: 45). La guerra gloriosa representa un medio para alcanzar una noble meta, pero los soldados a la vez, se divierten, ya que el combate para ellos representa una manera de dedicarse al «turismo alegre», es decir, una forma de pasatiempo, que combina el placer de viajar con el ejercicio físico del deporte. «Otra vez en pie, ligeros como semidioses del estadio. La guerra se nos mostraba en deporte, con buen sol, con buen aroma, con buen campo [...]» (García Serrano, 1981: 58).

El reflejo de la guerra, en *La fiel infantería*, resulta pues, completamente diferente del que encontramos en las novelas bélicas de la Generación Perdida, representadas por títulos hoy ya clásicos, como por ejemplo *Adiós a las armas* (1929) o *Por quién doblan las campanas* (1940) de Ernest Hemingway. Asimismo se podría citar *Sin novedad en el frente* (1929) de Erich María Remarque, a la que se alude en la novela de García Serrano. En esta relación cabe mencionar a Rodríguez Puértolas, quien hace la siguiente observación:

Los héroes de García Serrano utilizan, simbólica y gráficamente, las páginas del libro antimilitarista de Erich M. Remarque, *Sin novedad en el frente*, «para los más íntimos menesteres», esto es, como papel higiénico; son unos héroes educados en las *Reflexiones sobre la violencia*, de Sorel, pero también en el *Kempis* (Rodríguez Puértolas, II, 2008: 656).

Como podemos averiguar, el optimismo y el fervor entusiasta de la escena contrastan notablemente con el pesimismo, el desasosiego y el tono sombrío, existencialista, inseparable de toda creación tremendista. En la novela de García Serrano abundan situaciones, en las que se aprecian semejantes manifestaciones. Dicha visión positiva se asocia, principalmente, a un futuro prometedor, relacionado con la próxima victoria que pondrá fin a la contienda y a la cruzada gloriosa. Mencionemos la situación en la que uno de los protagonistas se imagina los momentos del triunfo en la capital, descritos con las siguientes palabras:

II. En busca de las huellas tremendistas

Y entonces los que conocíamos Madrid ilustrábamos a nuestros camaradas sobre lo que sería un desfile por la Castellana.

–Verás qué entusiasmo. Y qué mocetas (García Serrano, 1981: 35).

Los protagonistas transmiten su entusiasmo juvenil y contagioso a los demás, lo que se traduce, a su vez, en el amplio apoyo expresado por parte del pueblo que ve en los soldados a sus grandes héroes y libertadores.

Y sigue el desfile ya sin ritmo, porque la gente se abalanza sobre los soldados y marcha junto a ellos y les habla y los abraza y se funde con la tropa que se va a la guerra [...]. Qué orgullo varonil el de sentirse protector de aquellos seres que se quedan mezclando el dolor y el júbilo, indecisas entre matronas heroicas, de cromo, o sencillas mujeres: madres, hermanas, novias (García Serrano, 1981: 37).

También en esta escena se perciben tonos machistas, al subrayarse el «orgullo varonil» ostentado en un desfile militar ante una multitud entre la que se acentúa intencionadamente la presencia femenina, representada por las «madres, hermanas, novias». Aparte de insinuar el estrecho vínculo que une a las mujeres con los paladines –a quienes ellas rinden tributo agradecidas–, se alude abiertamente a la importancia de la misión de los soldados, y a su función de protectores y defensores de las mujeres desamparadas y desprotegidas. Ellas, a su vez, están condenadas a limitarse a la espera, y por ende a la pasividad.⁴⁸

En la novela se produce una discrepancia entre este tono solemne y patético, y aquellas partes donde aparecen palabrotas y otras expresiones consideradas inoportunas e intolerables por los censores puritanos de la época, como documenta el siguiente ejemplo:

Hubo un instante de miedosa sorpresa cuando reventaron ante la guerrilla –solemnes y próximas– una serie de matracas. Debimos meditar un momento si estábamos o no heridos; nos sacó de la luna la voz del capitán Gonzalo, alta y terrible:

–Adelante: al que le den, que se joda (García Serrano, 1981: 58).

Como ya se ha señalado, el empleo de tales vulgarismos persigue la única finalidad de aumentar el grado de verosimilitud en el retrato de un ambiente masculino endurecido por las penurias vividas en el campo de batalla; dicho con otras

48 Resulta muy interesante comparar qué roles correspondían a la mujer en la guerra, según cada uno de los bandos. Los nacionales subrayan la indefensión de la mujer condenada, inevitablemente, a la pasividad; basta con recurrir a la letra de «Cara al sol», a esa imagen de la madre y la novia, que cosiendo y rezando esperan pacientemente la vuelta de su hombre (cfr. Anónimo, 1942: 10). En el bando republicano, al contrario, se nota la incorporación de la mujer en la lucha, cuya participación activa está encarnada especialmente por las milicianas.

palabras, su objetivo principal no es otro que el de contribuir a la autenticidad del mundo ficticio, a que el ambiente cuartelero se plasme de forma convincente.

La obra de García Serrano presenta una muestra inconfundible de la narrativa propagandística que se puso al servicio de la causa falangista, y que proliferaba especialmente durante la guerra y en la época de la posguerra inmediata. En ella se refleja muy bien la militancia y la entrega partidista propia de la «literatura de los vencedores», que, a su vez, podría considerarse un ejemplo paradigmático de la literatura comprometida.

El propio autor de *La fiel infantería*, de hecho, declaró: «Yo sirvo en la literatura como serviría en una escuadra. Con la misma intensidad y el mismo objetivo. Cualquier otra cosa me parecería una traición» (*apud* Rodríguez Puértolas, I, 2008: 302). Así pues, Rafael García Serrano, uno de los autores falangistas más reconocidos, convierte su pluma en un arma eficaz para continuar luchando de esta forma. Conforme a su misión de «un escritor combatiente» que hace la guerra desde el campo de batalla de la esfera cultural, seguirá en su obra literaria varios objetivos. Aparte de los estéticos, que reflejarán sus ambiciones artísticas, se centrará en una finalidad sumamente práctica y muy concreta, relacionada con la propaganda ideológica; y ésta, como puede verse, desempeña un papel importante. De modo que, paradójicamente, el autor –quien desde joven simpatizaba con el fascismo, y cuya orientación política era claramente de derechas–, se aproximó con esta postura a los postulados sobre la función de la literatura, defendidos en la mitad del siglo XX principalmente por los intelectuales de orientación izquierdista y en los que resonaba el eco de los conceptos formulados, ante todo, por Jean-Paul Sartre.⁴⁹

2.1.1.3. Barro y polvo sobre la seda. La contienda como una lucha del Bien contra el Mal.

Tomás Borrás, otro autor cuya obra pertenece al ciclo bélico, publicó su novela *Checas de Madrid* en 1939. Resulta curiosa su decisión de optar por la siguiente cita introductoria: «Contra las almas, la mentira; contra los cuerpos, la violencia» (Borrás, 1944: 7). Ésta en sí no tendría nada de especial, si no fuera por el personaje histórico real a quien se atribuye la autoría; resulta pues que la consigna corresponde a nada más y nada menos que Lenin: el líder de la revolución comunista rusa y máximo ideólogo del bando enemigo. En la dedicatoria de la novela leemos también: «En memoria de los cien mil martirizados y asesinados de Madrid y de

49 En relación con este tema resultan de particular interés los ensayos de Jean-Paul Sartre, especialmente el que se publicó con el título *¿Qué es la literatura?* (1950), dado que justo allí el autor formuló sus ideas –de suma importancia– acerca del arte y de su misión en una sociedad de la posguerra.

los novecientos mil en toda España. Que Dios os conceda perpetua luz» (Borrás, 1944: 5).

También en la novela de Borrás se aprecia el empleo de una llamativa esquematización simplificadora aplicada en la superflua división de los personajes en «buenos» y «malos», según el bando al que pertenecen. La lucha de los partidarios del bando nacional adquiere, además, una dimensión simbólica, dado que está interpretada como un enfrentamiento entre el Bien y el Mal. Los soldados nacionales se convierten en defensores del Bien universal, y por ello de su lucha depende el futuro, y no solo de España, sino del mundo entero. La suerte está echada y el destino de la Humanidad está por decidirse, en función de quien gane la guerra. Así se documenta, por ejemplo, en la siguiente escena:

–Eres de esos chicos de Primo de Rivera... Hijo mío, si caes, piensa en tu último momento que elegiste el verdadero Camino. Ésta es la lucha de los buenos contra los malos; lucha elemental, eterna. El Arcángel batiéndose con el Rebelde. Cristo nuestro Señor fue tentado por Satanás. [...] En esta guerra los españoles hemos elegido todos y cada uno. Nuestra guerra es horrenda porque en ella se decide el porvenir del mundo. Se despeja el dilema del Bien absoluto o del Mal triunfante en España; y lo despeja la Muerte. Tú has acertado aunque caigas (Borrás, 1944: 200–201).

Como se puede observar, la inclinación hacia cierto tipo de dramatismo artificioso, la exageración melodramática, así como un fuerte tono patético constituyen otros rasgos típicos y comunes localizados en la narrativa del ciclo bélico. En este contexto es preciso recalcar que la mencionada simplificación, como también la superficialidad conforman elementos presentes en la mayoría de las obras falangistas, de modo que una de las consecuencias inevitables es la elaboración de unas historias con argumentos de estructuras sencillas y transparentes.

Los personajes resultan a menudo planos, esquemáticos, de manera que parecen figuras de molde que se presentan desde una perspectiva que los muestra solamente en dos variaciones cromáticas, limitadas al blanco y negro. Esa división se debe a la distinción entre los «buenos», o sea, los nacionales, y los «malos», es decir, sus enemigos. En la citada novela de Borrás encontramos un buen ejemplo en la escena donde se comentan las causas del estallido de la Guerra Civil, y donde se lee: «En Madrid estaba todo lo bueno y todo lo malo de España. Ahora ha venido de fuera todo lo malo y están asesinando todo lo bueno» (Borrás, 1944: 201). El tema del heroísmo y patriotismo se combina con un estilo rebuscado, que resulta muy poco natural, de modo que con el paso de los años, el recargado patetismo suena aún más amanerado, más cursi, e incluso, irrisorio.

Tomás Borrás publicaba con regularidad en la prensa de la época artículos y reseñas; en una de ellas elaboró una característica del protagonista ejemplar del teatro fascista, sobre quien dijo que era «aquel en el que nos vemos retratados [...]

como parte de un todo; partículas de un Ser que se denomina Patria [...]. Aquel cuya poesía es la que mana del inextinguible cénit de nuestra raza y de nuestro suelo físico amasado con la carne de nuestros muertos» (*apud* Rodríguez Puértolas, II, 2008: 789). Y como se puede apreciar justamente a través de esta idea, el autor concibió a los personajes que habitan el mundo ficticio de su narrativa.

Para observar algunos de los rasgos característicos que se proporcionan en este tipo de literatura, hemos escogido la obra de Edgar Neville *Frente de Madrid* publicada en 1941. El volumen recoge tres cuentos junto con otras dos novelas cortas: una da título al libro, mientras que la otra se llama *Las muchachas de Brunete*, y en este preciso momento esta segunda es el objeto de nuestro interés.

La recién aludida novela corta de Neville –última muestra del ciclo bélico a la que prestaremos atención en esta ocasión–, está protagonizada por tres enfermeras jóvenes que proceden de familias destacadas matritenses, bien acomodadas y de altas capas sociales. Al estallar la guerra, las heroínas deciden ponerse al servicio de la Patria y por eso trabajan como voluntarias en un hospital de campo cerca de Brunete, donde en 1937 se libraron algunas de las batallas más sangrientas de toda la guerra.

Estas señoritas finas y delicadas –que en tiempos de paz nunca tuvieron que preocuparse de su sustento–, renuncian a una vida cómoda para poder servir a la Patria en los arduos años de guerra. Además, logran cumplir con todas las exigencias del difícil trabajo como enfermeras, y cuidan de los heridos con suma entrega y dedicación. Como observa el personaje de Acario, uno de los soldados hospitalizados, ellas eran «señoritas, de ésas que él veía pasar en los autos y en los trenes cuando él araba la tierra en los días de paz... ¡Si le vieran en el pueblo! Si le vieran en esa cama tan limpia, tan cuidada por esas enfermeras tan guapas» (Neville, 1941: 185).

La pureza de las enfermeras, tanto física, como espiritual, tranquiliza a los enfermos, proporcionándoles alivio en su sufrimiento. En la creación de Neville –igual que en muchas otras obras del ciclo bélico–, desborda un sentimentalismo rebuscado que, en ocasiones, se va deslizando hacia el *kitsch*. Otra escena ilustrativa que documenta muy bien lo dicho es aquella en la que una de las protagonistas se encuentra ante el lecho de un soldado moribundo.

Mariano García no quería morir, pero tenía un pulmón deshecho por la metralla y eran vanos sus esfuerzos para encontrar una postura que le hiciera respirar. Luz se acercó a la cabecera poniéndole la mano sobre la frente y el herido se volvió a ella todo amor, todo cariño por el alivio; ya no podía hablar ni apenas entraba aire en su pecho. Mariano García, carpintero en Cáceres, herido junto a Brunete, sabía en este momento que se moría, que ya no volvería a ver a nadie de los suyos, que ya había comenzado a irse. Pero el contacto con el sano frescor del brazo de la mujer hacía que el moribundo tuviese una expresión casi alegre. La muchacha vió llegar la muerte, con su otra

II. En busca de las huellas tremendistas

mano trazó un rápido signo de la cruz sobre la frente de Mariano y éste dejó escapar su último suspiro, que le corrió a ella, a lo largo del brazo (Neville, 1941: 187).

El esquematismo de los personajes es casi absoluto, ya que los «buenos» son además «guapos», mientras que los «malos» se describen como «feos». Cuando los republicanos atacan el hospital donde las protagonistas trabajan, matan al médico y a los heridos. Ellas sobreviven, pero caen presas, y como tales son sometidas a un interrogatorio llevado a cabo por un oficial ruso. Éste, sin embargo, queda impresionado por el aspecto físico de las heroínas, y al «advertir su fina belleza les indicó que se sentaran. –They were too good looking to be communists– murmuró en un tono humorístico otro de los oficiales» (Neville, 1941: 202–203).

Según se puede observar, en repetidas ocasiones, lo bello, lo elegante y lo bonito, por una parte, contrasta con lo feo, lo sucio y lo bajo, por la otra. Los conceptos se suelen agrupar en una serie de dicotomías binarias que se combinan las unas con las otras, y de cuyo contraste se van desprendiendo algunas ideas acerca de la vida en la sociedad en plena guerra. No obstante, esta antítesis sirve además para ir pensando en los días venideros, en los que será necesario ir reconstruyendo el país devastado.

Repetidamente se ofrecen ejemplos de una de las oposiciones más significativas, la constituida por los dos espacios que desde siempre se consideran antagónicos: la ciudad y el campo. Mientras que el espacio urbano se relaciona con lo delicado, lo culto y lo exquisito, el espacio rural marca una diferencia que representa todo lo contrario: lo vulgar, lo primitivo y lo ordinario. La misma división se manifiesta entre sus respectivos habitantes. El siguiente fragmento constituye uno de los ejemplos por excelencia de lo expuesto anteriormente. Se trata de una escena en la que se da cuenta de la entrada en la capital de las protagonistas detenidas. Las heroínas observan atónitas la metrópoli que todavía se encontraba bajo control de los republicanos.

Al entrar en la ciudad [...] contemplaban un Madrid totalmente nuevo, que sólo de vez en cuando recordaba el que había sido. Las casas, las calles eran las mismas, pero las gentes eran distintas o procuraban parecerlo. No era sólo que faltase gente bien vestida por las calles; era la gente del pueblo la que indudablemente era diferente. La ciudad estaba invadida por gente de fuera, por pueblerinos [...]. Isidros rezagados e impertinentes, que habían entrado en Madrid por las malas dejando el barro y polvo de su pueblo en las sedas del barrio de Salamanca. Una multitud sucia y grosera que había hecho desaparecer al fino madrileño; a esa masa se mezclaban extranjeros mal encarados y que vestían con apresto militar. Esta fauna vertida en las terrazas de los cafés, llamaba a gritos a los camareros. Era el hampa internacional, llegada de todas las inclusas de la tierra, de todas las cárceles del mundo, de todos los ghettos de Europa, para auxiliar a la causa comunista (Neville, 1941: 213).

Las protagonistas contemplan con desprecio a estas personas que ocupan los peldaños más bajos del escalafón social, a quienes culpan de haber arruinado la frágil y delicada belleza de la ciudad, dejando «barro y polvo» en las «sedas» de Madrid, ya que la suciedad del pueblo deja manchas que ofenden. La degradación de la nobleza –elemento indivisible de la capital–, se ve completada por la invasión de los intrusos bárbaros. Estos forasteros «mal encarados» imprimen huellas aún más dolorosas, puesto que la mera presencia de los interbrigadistas se percibe como una deshonra del legado cultural y una profanación del patrimonio nacional.

Si la capital –escenario de grandes episodios históricos– está unida con la grandiosidad y el esplendor, el campo está asociado con la ignorancia, la simplicidad y la suciedad. Y dado que el espacio plasma y moldea a quienes lo habitan, resulta que los finos y elegantes habitantes de la ciudad hacen frente a los campesinos groseros, incultos y simples. Sin embargo, aún peor parados salen de esta comparación los extranjeros, miembros de las brigadas internacionales, que personifican la barbarie, el primitivismo y el comportamiento mezquino y criminal.

Las estatuas afirmaban el drama, el sufrimiento de la ciudad, intentaban fulminar con sus gestos extremos la actualidad nauseabunda. Los generales, desde lo alto de sus caballos llenos de pájaros, extendían el brazo, ordenando la carga final contra la canalla. Los poetas, los descubridores, los reyes, todo lo que era eco de una tradición de siglos, se rebelaba mudo contra la profanación de España (Neville, 1941: 213).

En esta tesitura resulta curioso el carácter exaltado del tono que impregna toda la narrativa de Neville y que puede evocar asociaciones inesperadas en un lector centroeuropeo que haya vivido bajo el régimen comunista, ya que puede parecerle muy familiar. Eso se debe al hecho de que semejante exaltación se inscribe en la misma línea propia de la producción literaria oficial de los años cincuenta en los países satélite de la Unión soviética escrita bajo la influencia de la estética del llamado *realismo socialista*, que operaba con un arsenal retórico muy parecido.⁵⁰

50 Era también el caso de la Checoslovaquia comunista. Es realmente sorprendente revelar tantos puntos en común entre el comunismo checoslovaco y el franquismo español, sistemas que a pesar de ser ideológicamente incompatibles, se aprovechaban de los mismos conceptos en el campo de la propaganda, y de mecanismos y métodos similares para mantenerse en el poder. Estas similitudes se pueden observar incluso en una serie de detalles como la camisa azul –que en la Checoslovaquia socialista formaba parte del uniforme de la juventud comunista–, o las canciones con textos que celebran ideales casi idénticos. El lector checo puede comparar la letra de las canciones recogidas en *Himnos y canciones* (1942) con la de las canciones más representativas publicadas en diversos cancioneros checoslovacos, pongamos por ejemplo, el de Karbusický y Vanický (1953). Asimismo, hojeando la prensa oficial de la época de ambos países, se puede observar el uso de unos conceptos icónicos sorprendentemente parecidos.

II. En busca de las huellas tremendistas

Como ya se ha hecho constar, las obras narrativas del ciclo bélico, forman parte del corpus de la literatura nacionalista –la de los vencedores– y de sus rasgos más característicos hay que destacar el hecho de que, muchas veces, tienen un argumento relativamente sencillo. Los protagonistas, cuando hacen frente a las más diversas contrariedades, suelen verse obligados a resolver todo tipo de conflictos éticos. Aun así, encontrándose en unas situaciones extremadamente complicadas, logran salir airosos de la prueba de fuego, revelando su carácter extraordinariamente fuerte, y demostrando unas cualidades morales y unos códigos de conducta ejemplares. Con frecuencia adoptan posturas firmes e inequívocas, y su perfecto comportamiento es digno de admiración y respeto, por lo que sirven como modelo a seguir.

Se trata, por lo general, de un prototipo de personajes planos, que encarnan el ideal del ciudadano comprometido, plenamente consciente de su propio rol, y del papel que desempeña en la sociedad. Huelga decir que los protagonistas de este corte, en su perfección, adquieren un registro unipolar de reacciones, que, en consecuencia, resulta muy limitado, de modo que sus respuestas a los impulsos concretos tienden a la repetición. Dado que estos héroes actúan siempre de la misma forma, siguiendo invariablemente un idéntico *modus operandi*, sin excepción alguna, su conducta toma un curso rectilíneo y previsible, exento de vuelcos inesperados o sorprendentes. Cabe añadir que los personajes, por ende, resultan estáticos y apenas evolucionan.

Sobre este tipo de novelas, como son las de Rafael García Serrano, Tomás Borrás y Edgar Neville, puede decirse que los autores conciben su narrativa como una manifestación de su compromiso político, subordinando la función estética a la extraliteraria. Con la clara intención de transmitir valores e ideales políticos e ideológicos, a través de sus obras, estos literatos hacen de ellas poderosa herramienta de propaganda. A menudo suelen ofrecer una apología –más o menos explícita– del régimen, de modo que no escasean en ellas el idealismo, el entusiasmo, y la fe en un futuro mejor asegurado por la ideología oficial, y por los máximos dirigentes políticos.

En aquellos casos en los que se menciona la resistencia del pueblo en relación con el avance de las tropas insurgentes, la actitud de rechazo se suele explicar como consecuencia directa de la influencia maligna de la desinformación. Podemos ver lo dicho en una escena de la obra citada de Neville, donde la opinión negativa –y supuestamente errónea– sobre el bando de los nacionales, sostenida por unas campesinas era producto de la propaganda subversiva de un culpable especialmente deleznable: el enemigo extranjero. Las heroínas a pesar de encontrarse en una posición muy desfavorecida de prisioneras de guerra, aprovechan la ocasión para aclarar dudas y resolver los posibles malentendidos.

El hielo se había roto y aquellas mujeres comenzaron a hablar de lo terrible que era la guerra, de la carestía de la vida y de lo difícil que resultaba el encontrar alimentos. La

desconfianza que traían al entrar se había disipado totalmente, y ahora charlaban con las prisioneras en un tono propicio. Las muchachas que sabían que la ironía ofende al simple, se amoldaron al tono entero de la conversación, describiéndoles a su vez la vida normal del territorio liberado. Les hacían ver a los facciosos con una nueva luz, y en las mentes sencillas de aquellas mujeres se disolvía el armazón de principios construido por la propaganda soviética (Neville, 1941: 219–220).

El maniqueísmo propio de estos textos destaca en escenas como ésta, en las que se alude a la tosquedad de los campesinos. El rechazo manifiesto hacia el bando insurgente se debe, bien a la ignorancia, bien a la influencia malévola de la desinformación divulgada por el enemigo. Por ello es necesario hablar con esa gente de una forma simple y comprensible, para abrirles los ojos y mostrarles «a los facciosos con una nueva luz», de modo que incluso las «mentes sencillas» puedan entender, y aceptar de buena fe, las ideas de los nacionales. Una vez desmentida la propaganda soviética, y aclaradas las dudas, se apela al pueblo a que se reúna con los insurgentes. En la novela podemos encontrar muestras abundantes en las que se acentúa el amplio eco que esta ideología –una vez entendida–, tiene en todos los sectores sociales, incluyendo ambos sexos de todas las categorías de edad y condición.

Ellas [las campesinas] adivinaban por aquella conversación que no eran simplemente unas legiones de señoritas las que tenían delante, sino un pueblo, gentes como ellas, con las mismas necesidades y apetencias, a las que se había unido el señorío español. Isabel les narraba el entusiasmo con que las falanges femeninas marchaban al campo a reemplazar a los hombres en las faenas más duras de la siembra y de la recolección, les ponían delante la estampa de aquellas muchachas, hechas al lujo y a la vida fácil, que en el momento solemne para su Patria lo habían abandonado todo, para ir a trabajar de sol a sol, segando bajo el fuego del agosto castellano el pan para los hombres que luchaban [...] (Neville, 1941: 220).

En la novela corta de Edgar Neville se puede apreciar el mismo optimismo vitalista que se ha visto en la narrativa de García Serrano y Tomás Borrás. En cierta medida es posible afirmar que en *Las muchachas de Brunete* resuena el idéntico tono entusiasta en las conversaciones de los personajes, cuando hablan sobre el futuro, imaginándose su propio porvenir, una vez terminada la guerra. Así pues, los protagonistas llegan a encarnar el prototipo de jóvenes contentos y alegres, llenos de energía, con muchas expectativas, que gracias a su confianza en una vida mejor, logran superar todos los obstáculos. Éste es el caso de Carmen y Javier, quienes, a pesar de las dificultades y adversidades, mantienen sus actitudes positivas y optimistas. Al reflexionar sobre la situación en la sociedad, sin embargo, ambos intuyen que la vuelta a la normalidad de la vida cotidiana no será fácil ni después de alcanzar la paz.

II. En busca de las huellas tremendistas

–Una de las consecuencias más trágicas de esta guerra la producirá el volumen de baja moral, la cantidad de mala gente que se ha revelado. Las legiones de canallas que estaban agazapados toda la vida, esperando esta ocasión para darse a conocer. Se hará la paz, se pondrán las cosas en orden; pero no podremos volver a recobrar la estima y la fe en las gentes que han flaqueado en estas circunstancias. Y no digamos de los que se han portado mal. La posguerra estará llena de amarguras de ese género.

–Tendremos el temple de alma necesario, la comprensión precisa.

–Sí; pero también el desencanto que produce la maldad del prójimo. En las guerras normales, una vez hecha la paz, cada ejército se marcha a su casa. Aquí no. Después de la victoria tendremos que convivir con los vencidos (Neville, 1941: 45).

No obstante, a la hora de plantearse algunos problemas del futuro, los héroes no se desesperan ni se desaniman, porque siempre existe para ellos una solución fácil y cómoda representada por la Falange. Y a esta medida perfecta se añade otra, aún más universal. Según insinúa Javier surge un nuevo líder, que goza de gran respeto y admiración entre quienes le conocen, y que podrá dirigir el pueblo para sacarlo adelante.

Carmen tenía la respuesta:

–¿Y la Falange? –dijo–. La Falange lleva en sí la solución que aceptamos unos y otros.

–La Falange y Franco –añadió Javier–. Aquí no sabéis aún lo que es Franco. Franco es el sentido común. Franco modera el desenfreno. Tiene la virtud rara de enterarse de las cosas y de tener en cuenta en cada caso la opinión adversa; pulsa, mide y hace o deja hacer lo que sea de razón (Neville, 1941: 45).

Bajo esta luz el propio conflicto adquiere una dimensión especial. El entusiasmo de Javier relacionado con su involucración en la contienda se nota, por ejemplo, en la escena en que le cuenta a su novia Carmen sus experiencias y vivencias del campo de batalla. También este personaje percibe la guerra como inevitable, necesaria, e incluso, beneficiosa, porque la entiende como una empresa cuya importancia y magnitud ennoblece a todos aquellos que toman parte en el bando correcto. La alegría de poder luchar por la Patria, en nombre de la madre, de la hermana y de la novia, se une con el orgullo varonil de ser soldado y «carne de cañón». Asimismo, se acentúa la complicidad y la convivencia, gracias a las que los jóvenes pueden disfrutar de momentos de una sincera y profunda amistad, compartidos con los demás compañeros, con quienes les une el vínculo de una extraordinaria cercanía y hermandad.

–Si tú estuvieras en la otra España, en seguridad, la guerra sería para mí la mayor de las diversiones. Porque en la guerra no todo es combate. En la batalla hay, junto a la excitación de la prueba deportiva, el pasmo de la muerte; la angustia de los heridos [...]

pero es que por un día de batalla hay muchos en que la guerra es una gigantesca excursión campestre, en la que todos son jóvenes y alegres... ¡Qué situaciones pintorescas y cómicas! ¡Qué tipos hay en esta guerra!

Carmen, ganada por su entusiasmo, le oía reclinada en su pecho.

--Sígueme hablando de ellos (Neville, 1941: 60).

Como puede contemplarse, también en la novela corta de Edgar Neville los protagonistas ven en la guerra una empresa noble y además placentera, con la que se asocian tales actividades de ocio y pasatiempo, como el deporte y la diversión. Este concepto del ejército entendido como un gran colectivo de hombres hechos y derechos –cuya fuerza varonil es objeto de admiración y respeto–, es producto de unos estereotipos, que definen los roles del hombre y de la mujer basándose en una tradición patriarcal antigua y centenaria.

El retrato de los personajes en la narrativa de Neville se realiza siguiendo el mismo esquema bipolar, en blanco y negro, y de forma superficial, con total ausencia de profundidad psicológica. Por ello es posible concluir con la siguiente observación de Martínez Cachero relacionada con los protagonistas de *La fiel infantería*: «esos hombres aparecen escasamente perfilados, apenas puestos en pie, muy iguales los unos a los otros» (1979: 136); semejante caracterización, pues, puede aplicarse perfectamente, y por igual, a los personajes de la narrativa de Tomás Borrás, así como a la de Edgar Neville.

2.2. La Guerra Civil como tema (inagotable) en la literatura española contemporánea

Sin temor a caer en la exageración podemos afirmar que desde que en abril de 1939 se concluyó el trienio nefasto, la Guerra Civil española se ha convertido en uno de los temas más inquietantes y, a la vez, más frecuentes, que hasta hoy día sigue ocupando un lugar privilegiado en la escena literaria española. En este contexto cabe mencionar que, principalmente, a partir de la última década del siglo XX se puede contemplar un considerable crecimiento de interés por parte de los escritores contemporáneos, quienes se centran tanto en los dramáticos acontecimientos de la contienda, como en las trágicas consecuencias que ese conflicto bélico tuvo en la vida de los españoles.

Para empezar, el presente apartado trata de analizar cómo se ha percibido dicho tema en la sociedad española de la posguerra, a fin de comparar esa visión particular con aquellas que datan de épocas posteriores; asimismo, será sumamente interesante confrontar los enfoques del pasado con los posteriores y con los actuales, es decir, con los que han comenzado a formarse desde la última década del siglo XX. En segundo lugar, prestaremos atención al nexo de la percepción

concreta de la contienda con los factores decisivos que determinan el tratamiento final de este tema palpitante en su plasmación literaria. Y por último, a partir de algunas obras representativas de diferentes géneros literarios –ante todo el novelístico–, observaremos los recursos y técnicas literarias que utilizan los autores para desarrollar el discurso narrativo.

2.2.1. El laberinto bibliográfico

Puesto que la Guerra Civil representa uno de los períodos más dramáticos de toda la historia moderna española, no es de extrañar que se haya convertido en uno de los asuntos principales de las letras ibéricas. A partir de 1939 la tragedia nacional que marcó profundamente a todos los españoles sin diferencias, se convirtió en una inagotable fuente de inspiración que sigue atrayendo a escritores que pertenecen a varias generaciones literarias. En un principio, como se puede esperar, en España surgían obras cuyos creadores habían pertenecido al bando nacional y, por lo tanto, simpatizaban con los vencedores, como en el caso del «ciclo bélico».

Se trata de obras publicadas, ante todo, inmediatamente después de haber terminado la guerra, aunque algunos títulos habían salido a la luz todavía en los años de la contienda. Como hemos mencionado, al instaurarse el nuevo régimen, la propaganda franquista impuso su propia interpretación del conflicto que, como era de esperar, se restringía a la única versión, la oficial, establecida por los representantes del Estado y, por ende, partidarios del bando victorioso. Por consiguiente, la Guerra Civil se entiende conforme con la interpretación del propio Caudillo en sus declaraciones bélicas, todavía desde la posición de general del bando sublevado. Mencionemos una muestra ilustrativa que data de agosto de 1938:

La guerra de España no es una cosa artificial; es la coronación de un proceso histórico, es la lucha de la Patria contra la antipatria, de la unidad con la secesión, de la moral con el crimen, del espíritu contra el materialismo, y no tiene otra solución que el triunfo de los principios puros y eternos sobre los bastardos y antiespañoles (Franco Bahamonde, 1972: 38).

En cierto sentido, en 1939 la guerra no ha cesado del todo, sino que se ha transformado en una lucha ideológica. Apenas recién llegados al poder los representantes del régimen franquista, toman una serie de medidas, que respaldan con la introducción de unas nuevas leyes, para realizar eficazmente la formación y reeducación ideológica de los ciudadanos de todas las generaciones. Según opinan algunos investigadores: «El franquismo realizó el más gigantesco, intenso y extenso intento adoctrinador de nuestra historia que se llevó a cabo en todas las

facetas de la vida [...]» (Serrano Olmedo *et al.*, 2007: en línea). Especial atención se prestaba, ante todo, a la educación cívica infantil y juvenil, con la intención de abarcar un amplio espectro sociológico formado por niños, adolescentes y jóvenes, desde los más pequeños de edad preescolar, pasando por escolares y alumnos de institutos, hasta estudiantes universitarios.

Pero eso no significa, de ninguna manera, que aquellos adultos que ya no acudían a ningún tipo de centro educativo, hubieran quedado al margen de los esfuerzos reformistas.⁵¹ Al contrario, no tardaron en ponerse en marcha varios procesos propagandísticos que tenían que contribuir a la divulgación de la visión mutilada y manipulada de la historia de los nuevos líderes del Estado, que, sin embargo, fue la única admitida por la historiografía oficial durante un largo período, de casi cuatro décadas. Al mismo tiempo, mediante múltiples mecanismos de control efectuados por la censura, el régimen recién instaurado se dispuso a erradicar todas las demás interpretaciones, por considerarlas antipatrióticas, subversivas y «antiespañolas». De los ciudadanos se esperaba una aceptación incondicional del dictador, sumisión, obediencia y «silencio entusiasta»⁵² (cfr. Martín Gaité, 1994: 18).

Por lo tanto, es natural que tras la muerte de Franco se inicie un complejo proceso de democratización de la sociedad española, y que comiencen a aparecer obras que propongan estudiar la Guerra Civil desde otras perspectivas para poder incluir la visión de los vencidos. Con el transcurso del tiempo, a pesar de aumentarse la brecha que separa la contienda del presente, el interés por la Guerra Civil no solo no disminuye, sino todo lo contrario. El reconocido hispanista Paul Preston en el «Prólogo» de una de sus numerosas monografías dedicadas al tema en cuestión –titulada sintomáticamente *La Guerra Civil: reacción, revolución y venganza*–, hace una observación peculiar al comentar la situación vigente desde mediados de los años 80, cuando se escribe la primera versión del texto, hasta 2006, año en que se publica su última edición, revisada y ampliada. Según se explica, la génesis del libro viene motivada por la intención de «proporcionar al nuevo lector una guía manejable que lo condujera por el laberinto bibliográfico creado por el hecho de que la Guerra Civil española seguía librándose sobre el papel» (2010: 11). Y a continuación se añade esta declaración:

La consecuencia es que ha habido miles de libros sobre la Guerra Civil [...]. Como el flujo de libros no menguaba, reescribí el libro en 1996 para dar cuenta de lo que se había publicado en castellano, catalán e inglés en los diez años posteriores a su primera

51 El mismo artículo toca, además, el tema de las medidas de depuración de maestros republicanos establecidas por el franquismo, y las demás prácticas restrictivas desarrolladas en el campo de la educación y enseñanza (cfr. Serrano Olmedo *et al.*, 2007: en línea).

52 En *Usos amorosos de la posguerra española* Carmen Martín Gaité (1994) realiza un minucioso análisis de la situación ofreciendo numerosos ejemplos para ilustrar la absurda realidad en la sociedad española de aquel entonces.

II. En busca de las huellas tremendistas

edición. En aquel momento no podía imaginar la gran cantidad de trabajos que aún habrían de aparecer (Preston, 2010: 11).

Aunque pueda parecer imposible, en los siguientes diez años que transcurren desde el momento en el que el historiador británico formula sus observaciones acerca de la compleja situación en la escena intelectual española, el mencionado «laberinto bibliográfico» ha crecido aún más, y no existen indicios que indiquen un cambio en esta tendencia.

2.2.2. La Guerra Civil recordada, olvidada y callada

El mencionado incremento del interés por la contienda española –que se da justo en la década de los 90–, refleja, según opinan varios estudiosos, la situación en la sociedad española de aquel momento en la cual se produce una importante transformación social, y se rompe lo que se llegó a denominar el «pacto de silencio» –asimismo se habla del «pacto de olvido» o del «pacto de amnesia»–, para hacer referencia al complejo proceso relacionado con la época de la transición a la democracia (cfr. Gómez López-Quiñones, 2006: 13–14).

Se trata, pues, de un amplio consenso «pactado» por los representantes máximos de la sociedad española, sobre todo a nivel político, con la intención de evadir temas conflictivos, que pudieran contribuir a una desestabilización no deseada de la escena social, amenazando a los propios procesos de transformación; y en este sentido el trauma de la Guerra Civil, sin duda alguna, siempre ha constituido un asunto extremadamente delicado. Interesantes comentarios sobre este convenio no oficial se pueden leer en la prensa de la época en cuestión, como la opinión publicada en 1988 en *El País* donde se declara que:

El pacto de no agresión firmado en el aire en los albores de la transición entre las nuevas fuerzas democráticas emergentes y los colaboracionistas es una de las más sutiles y paradójicas convenciones realizadas en este país a lo largo de toda la historia. Es seguro que no se firmó nada. Los historiadores del futuro no encontrarán papeles ni cartapacios repujados con las rúbricas de los responsables. Habrán, simplemente, de colegir su existencia a partir de indicios racionales, de piezas sueltas que sólo encajan de una determinada manera en el rompecabezas de la época. Este pacto, aún no bautizado por los historiadores, a pesar de tener más de 13 años de edad, no es hijo en absoluto de la política de reconciliación nacional (PRN), de filiación comunista, promulgada mucho tiempo antes (Gabriel y Galán, 1988: en línea).

Aunque el autor entonces afirmaba que el convenio carecía de nombre, publicó su artículo con el profético título de «El pacto de silencio» (Gabriel y Galán,

ibid.). Este rótulo se ha arraigado posteriormente para referirse a dicho fenómeno, por el que éste es hoy conocido. Con el paso del tiempo, de hecho, el pacto de silencio se convirtió en un término copiosamente utilizado, alrededor del cual se ha generado un amplio debate desarrollado, ante todo, por los historiadores, que intentan ofrecer una definición y una interpretación del mismo. Algunos, como Javier Paniagua (2009), le atribuyen un papel significativo, otros, como Santos Juliá (2006), consideran la importancia que se le otorga algo exagerada,⁵³ o, incluso, llegan a cuestionar su existencia. Al respecto de lo comentado cabe citar a Paloma Aguilar Fernández, quien sostiene que el pacto de silencio «se ha acabado convirtiendo en un lugar común que vierte más sombras que luces sobre todo este asunto» (2006: 250).

Tomando en cuenta lo anteriormente comentado, asimismo hay que mencionar al historiador francés Jacques Le Goff, quien en su trabajo *Histoire et Mémoire* –publicado por primera vez a finales de los años 80–, estudia el problemático vínculo entre Historia y Memoria, y sostiene que la importancia atribuida a esta relación resulta decisiva, ante todo, para los historiadores contemporáneos especializados en la historia moderna. Le Goff (1991) opina que la Memoria –dado su carácter específico–, está ubicada en un cruce de varias disciplinas; en este sentido, la memoria colectiva concebida como cierto contrapunto a la memoria individual, desempeña un papel determinante en cada proceso que pretende ofrecer una interpretación de los hechos y acontecimientos históricos. Este tipo de Memoria representa un terreno fértil para la Historia, del que ésta puede nutrirse y enriquecerse, de modo que el esfuerzo por evitar que ciertos sucesos queden sepultados en el olvido está motivado por el deseo de poner el pasado al servicio del presente y del futuro.

La problemática de la memoria colectiva relacionada con la contienda sigue despertando toda una serie de grandes cuestiones encadenadas, que requieren una respuesta clara y satisfactoria. Como apunta Sevillano Calero (cfr. 2003), el carácter del discurso sobre la historia reciente se encuentra siempre estrechamente enlazado con el proceso de cierta reconstrucción de la identidad de un colectivo concreto, por lo cual, invariablemente refleja sus valores, sus intereses, así como sus mayores preocupaciones y problemas.

De esta manera, la memoria (y también el olvido) es un conjunto de representaciones del pasado que constituye el nivel mediador entre el tiempo vivido y el discurso público. Un proceso de interpretación que supone la transformación del pasado también mediante un conjunto de prácticas que lo imbrican en el presente de un grupo; costumbres que se entrelazan, así, con un universo de valores, significados y discursos que configura la

53 Resultan muy sugerentes las reflexiones acerca del «pacto de silencio», así como el análisis del propio fenómeno que Santos Juliá (2006) y otros autores ofrecen en el interesante libro titulado *Memoria de la guerra y del franquismo*.

II. En busca de las huellas tremendistas

precomprensión del mundo social. El resultado: no hay una única memoria en la sociedad, pues cada grupo elabora la representación del pasado que mejor se adecua a sus valores e intereses. La construcción de la memoria social, por extensión la política de la memoria, tiene sus límites en esta pluralidad de memorias colectivas vinculadas con las relaciones de poder y en conflicto en una sociedad (Sevillano Calero, 2003: 297-298).

En relación con lo dicho, hay que tener en cuenta el carácter problemático del propio proceso de recuperación de la memoria colectiva, ante todo, si ésta se basa en una reconstrucción de acontecimientos pasados, cuyos testigos continúan vivos y todavía pueden intervenir en el debate. Éstos pueden ofrecer su punto de vista mediante una interpretación concreta de los sucesos, cuya imagen objetiva, no obstante, es muy difícil de conseguir, dado que, también en este caso, siempre depende de la perspectiva desde la que se miren los hechos. Aunque lógicamente con el paso de los años se puede sostener que la importancia de semejantes correlaciones va decayendo, según va disminuyendo el número de los testigos directos.

Resulta muy sugerente observar cómo han evolucionado las opiniones de aquellos literatos que han convertido la Guerra Civil en un tema de una importancia clave en su creación artística. Ése sería el caso de Rafael García Serrano, quien con la ocasión de publicarse la tercera edición de *La fiel infantería*⁵⁴ en 1980, repasa en el prólogo las circunstancias que acompañaron a la génesis de la novela, a sus protagonistas y sus historias. Desde aquella posición nueva en la que se encuentra debido a los cambios producidos en la sociedad, el autor al mismo tiempo procura rememorar el pasado.

El tiempo ha pasado sobre aquel episodio nacional y también, claro está, sobre la novela, a la que ha concedido, además de los años, la calidad del testimonio. Al releerla antes de escribir estas líneas me doy cuenta de que en ella están la pasión, el amor y la generosidad de los que fueron vencedores y hoy son vencidos –por debilidades ajenas, que no por sus méritos de entonces ni de ahora, ni del tiempo y el trabajo que transcurrió entre la victoria militar y la derrota política–, y con ellos la demostración de que cuando se escribió la novela [...] los vencedores ya habían firmado la reconciliación con sus hermanos vencidos simplemente por su manera de comportarse en los campos de la guerra. Todo lo demás son inventos posteriores, aunque ahora los tomen por artículos de fe la mayoría de los políticos y algunos generales.

Personalmente, hermanos, a mí me la manfinflan (García Serrano, 1981: 12-13).

Es bien sabido, pues, que el mismo acontecimiento vivido y experimentado por varias personas no es recordado por todas de la misma manera, ya que entra en juego el proceso de interpretación subjetiva junto con el de la memoria selecti-

54 Véase el apartado 2.1.1.2. del presente trabajo.

va: se olvidan ciertos detalles, y se refuerzan otros, conforme con el convencimiento personal de quienes se acuerdan de ellos. Y todo resulta aún más complicado si en el proceso intervienen los que no son testigos directos de los sucesos.

No obstante, el recuerdo selectivo (que el olvido produce sobre la memoria) ha configurado diferentes memorias colectivas del pasado reciente. El deber de memoria histórica muestra una cierta ambigüedad, pues la obligación de recordar es de las generaciones posteriores, mientras que el deber de olvidar es de quienes fueron testigos o víctimas de los acontecimientos, de modo que la memoria y el olvido son mutuamente necesarios (Sevillano Calero, 2003: 300-301).

Una de las consecuencias más peculiares de esta situación es el hecho de que en la sociedad surgen, paralelamente, dos tendencias antagónicas relacionadas con procesos contrapuestos que, en cierta forma, se encuentran en una oposición binaria. Por una parte, interviene el recuerdo, por la otra, el olvido, y, dependiendo de las circunstancias se adscribe mayor fuerza a un polo u otro, de modo que la balanza se inclina a alguno de los dos lados y provoca un desequilibrio. Y cada cambio de posiciones de las «balanzas» ficticias produce pequeñas fricciones, percibidas inmediatamente por quienes están involucrados. Aun así, ninguno de los dos extremos queda silenciado, ni desactivado por completo. Y si se llega a un punto que potencia la paralela activación de ambos polos, entonces se origina lo que Reig Tapia denomina «la contradicción inherente entre recordar olvidando y olvidar recordando. Resulta paradójico que haya que recordar y olvidar al mismo tiempo» (*apud* Sevillano Calero, 2003: 307).

2.2.3. La contienda española en la narrativa contemporánea

Sin embargo, si prestamos atención a cómo va evolucionando la situación en las últimas dos décadas en la sociedad española con respecto a esta problemática, repasando brevemente las publicaciones especializadas en la materia, veremos que prevalece de manera notable el deseo de recordar, mientras que la voluntad de olvidar ha quedado suprimida. La ambición de salvar el pasado del olvido, en algunos casos, conduce a que se vuelvan a tratar temas conflictivos, anteriormente evitados. Sin embargo, paralelamente se pone el dedo en la llaga, ya que se vuelven a abrir heridas que no han sanado del todo todavía.

Paul Preston opina que a pesar de que a lo largo del siglo XX ha habido otras contiendas, ésta en concreto sigue conservando su posición prominente:

la Guerra Civil todavía es un asunto candente en la España de hoy. A escala geográfica y humana, y dejando aparte los horrores tecnológicos, la Guerra Civil se ha visto em-

II. En busca de las huellas tremendistas

pequeñecida por conflictos posteriores. No obstante, ha generado alrededor de veinte mil libros, epitafio literario equiparable al de la Segunda Guerra Mundial» (Preston, 2011: 14).

En este contexto surgen varias preguntas, entre ellas destaca aquella relacionada con la razón de tanto interés incesante, puesto que con el paso del tiempo, naturalmente disminuye el número de personas para las que la Guerra Civil forma parte de su propia experiencia vital. Por consiguiente cabe constatar que cada vez más a menudo nos enfrentamos a trabajos cuyos autores ni siquiera vivieron la dictadura. Así pues, es evidente que para los españoles la contienda constituye, efectivamente, una herida sin sanar, y por lo tanto, representa un asunto vivo, palpitante, alrededor del cual siguen girando apasionados debates cuyos participantes provienen de un amplio espectro social e intelectual de la España actual.

Visto así, resulta entonces comprensible que la guerra española haya logrado mantener el interés de los escritores, ya que la Literatura casi siempre refleja los principales temas que preocupan a la sociedad en su momento y se inspira en los grandes debates intelectuales para llevarlos a terrenos consagrados a las bellas artes. Y es, ante todo, la narrativa la que reacciona a los diversos impulsos emitidos desde los más variados sectores de la sociedad.

Veremos que el tema de la Guerra Civil en la narrativa española no se limita a un solo género, sino todo lo contrario. Igual que hay un amplio espectro de géneros literarios, existe también una gran variedad de recursos y técnicas narrativas para tratar la temática. Esta rica diversidad incluye todo tipo de crónicas, memorias, diarios, romances, transgresiones de género. Se recurre a discursos narrativos que pretenden presentar los dramáticos momentos de la historia vividos por los protagonistas, utilizando las más diversas claves y técnicas narrativas propias del género de la novela policíaca o negra, de suspense, de terror, etc.

El lector encuentra procedimientos narrativos que ofrecen una amplia gama de retratos psicológicos que contienen una introspección profunda que nos acerca al mundo interior de los personajes, y revela sus estados mentales de forma directa e inmediata. Asimismo, se encuentran estrategias y técnicas narrativas, propias de géneros que habitualmente no se suelen relacionar con el tema de la guerra. Éste es el caso de la novela rosa, del romance o de la novela sentimental. En esta tesitura conviene subrayar que no son pocas las obras en las que la contienda sirve de cierto telón de fondo para centrar la atención, ante todo, en las adversidades atravesadas por los personajes, cuya vida sentimental está marcada por los acontecimientos bélicos.

Frente a semejantes tendencias, José-Carlos Mainer, en una entrevista publicada hace once años, llegó a hablar de una «infección sentimental» debida a una visión más «blanda» de la contienda que se estaba imponiendo, y que en cierto modo podía generar algunos inconvenientes:

Uno de los riesgos que corre el tema de la Guerra Civil es una cierta trivialización sentimental [...]. No es el caso de Javier Cercas, pero es algo que está en los libros de Dulce Chacón. [...] en su obra había una visión más dulzona (Rodríguez Marcos, 2005: en línea).

A la pregunta de a qué se debe ese hecho, Mainer responde que las razones hay que buscarlas en factores tales como la comercialización y la distancia: «el haber conocido la guerra de forma casi exclusivamente bibliográfica. Yo no la viví, pero mi padre combatió en ella. En el caso de los que tienen quince años menos que yo, ya fue su abuelo» (Rodríguez Marcos, *ibid.*).

En cuanto a la cuestión que atañe a la diversidad de géneros representados, es preciso destacar el hecho de que muchas obras resultan difíciles de encasillar debido a su carácter transgresor. En relación con «la retórica de anti-ficcionalidad», Gómez López-Quñones habla del surgimiento de un tipo de «*thriller* historiográfico» (2006:16) citando como ejemplo *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, y *Enterrar a los muertos* (2005) de Ignacio Martínez de Pisón.

Para completar con un espectro amplio los acercamientos más variados del tema de la Guerra Civil, hay que mencionar las claves de humor e ironía de las que hacen un uso abundante ante todo los escritores Isaac de la Rosa en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), o Juan Eslava Galán en *La mula* (2003).

2.2.4. La sombra del Caudillo

Cuando en 1997 fue publicada la novela de Tomás Val *Llegada para mí la hora del olvido*, la editorial en la contraportada citó a Luis Mateo Díez, que afirmó sobre la obra que era una:

novela definitiva del dictador: un relato destinado a poner punto final a los malos sueños de su herencia, a hacer más ostensible el olvido de quienes solo pueden imaginarlo como un fantasma que se deshace en el humo de una gran desgracia. Una novela que probablemente solo podía escribir alguien de su generación [i.e. de la del autor]: la de quienes no sintieron el peso directo de su sombra (Val, 1997).

La novela de Tomás Val tiene forma de memorias y cuenta con el protagonismo de un personaje histórico real: nada menos que con el Generalísimo Franco. Nos encontramos con la figura del dictador –quien es, a la vez, el narrador de la historia–, en una situación en la cual le piden que vuelva la mirada atrás para recapitular los momentos más importantes de su vida. El protagonista acepta la propuesta, y al intentar recopilar sus propios recuerdos, en forma de un monólogo interior, reflexiona no solo sobre los turbulentos acontecimientos que ha encabezado, sino

sobre cuestiones más generales en las que se refleja su convicción sobre su papel mesiánico en la sociedad española. Esta visión tenida por el héroe sobre sí mismo se observa ya desde la primera frase con la que se abre la novela.

Yo no tengo memoria, mis recuerdos son los de la Historia. Si cierro los ojos veo páginas de libros, líneas que los escolares aprenden bajo la atenta mirada de mi retrato que preside el aula, palabras que los maestros repiten una y otra vez hasta que los niños, que nacieron cuando yo ya era España, cuando el pasado no era más que yo, cuando todo el paisaje y toda la tierra parecían respirar bajo mi influencia, creen que en un principio fui yo, Francisco Franco, surgido del caos, de la nada, para aniquilar el caos y la nada. Y así debe ser y por eso mi nombre tiene que ir unido a los Alejandro Magno, a los Felipe, a los Viriato, a los Pelayo, a todos aquellos que componen el ayer y ordeno que se me compare a ellos y salgan perdiendo [...] (Val, 1997: 9).

Como ya se ha hecho constar, la propaganda oficial franquista en numerosas ocasiones comparaba a Franco con los grandes héroes de la historia tanto nacional como universal.⁵⁵ Tomás Val en su novela construye la imagen del protagonista a partir de unos cuadros propagandísticos muy parecidos, para poder ir añadiendo diversos matices complementarios. De esta forma ante el lector va surgiendo el retrato de un titán temeroso, cuyas monstruosidades por un lado causan terror –igual que en el caso de Saturno en el famoso cuadro de Goya–, pero en cuya mirada, por otro lado, se notan reflejos de miedo y frustración por no poder cambiar el destino.

Después de tantos años en los que han ido surgiendo obras que se acercan a la Guerra Civil desde los más variados puntos de vista, podría pensarse que, en cuanto al tema, ya todo se ha dicho. Evidentemente no es así, de manera que siguen publicándose estudios, que ofrecen nuevos acercamientos y enfoques ignorados, aunque, por otra parte es cierto que la cantidad enorme de obras dedicadas a la temática resulta cada vez más difícil de abarcar. El título de la novela de Isaac de la Rosa publicada en 2007, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, de cierta forma refleja un suspiro del lector cansado al deambular perdido por el creciente laberinto bibliográfico en torno a dicha cuestión.

En este contexto conviene prestar atención a los impulsos que actualmente animan a los escritores jóvenes a dedicarse a esta problemática tan estudiada, a la par que analizada desde todas las perspectivas imaginables. Según opina Antonio Gómez López-Quiñones (2006: 14), la Guerra Civil española representa en cierto sentido un referente literario y fílmico muy atractivo, ya que desde el punto de vista económico es rentable para la industria cultural. Y si seguimos preguntando por las

55 Véase el apartado «1.1. Los primeros años bajo el franquismo: un inicio marcado por el dolor y por la miseria» del presente trabajo.

razones de este éxito, lógicamente, llegaremos a la conclusión de que éste se debe al gran impacto que cada esfuerzo de recordar la contienda sigue teniendo entre los españoles.

2.2.5. La busca de la autenticidad en la ficción. Libros sobre héroes y deudas.

De todas formas no son pocos los escritores que sienten la necesidad de aclarar con pormenores sus motivaciones en prólogos o epílogos, explicando las razones que les han llevado a elegir el tema de la Guerra Civil. En numerosos casos, las obras se conciben como ciertas deudas morales en relación con la sociedad, o con algunos personajes famosos y héroes (semi)olvidados, o, bien, con los propios parientes. Mencionemos la novela *Esperando a Robert Capa* (2009) de Susana Fortes, quien en la «Nota de la autora» al final del libro expone sus propios estímulos que la habían conducido a dedicarse al tema escogido. Así pues, según declara la escritora, ha decidido escribir la novela con la que quiere rendir homenaje a la famosa pareja de fotoreporteros, Robert Capa y Gerda Taro, porque siempre lo había sentido como una «deuda pendiente» (Fortes, 2009: 234).

Pero no solo las peripecias de los famosos resultan inspiradoras. Algunas veces el alcance de la fuerza del testimonio personal puede ser mucho mayor si se trata de una persona común y corriente, perdida en el anonimato de las masas, que sin embargo es recordada por alguien que por varias razones quiere rescatarla del olvido. Un ejemplo por excelencia es la novela *Los rojos de ultramar* publicada en 2004. Su autor, Jordi Soler, un escritor de origen mexicano, en el primer capítulo titulado «La guerra de Arcadi», menciona las razones que le impulsaron a escribir sobre las peripecias de su abuelo, protagonista de la novela, quien luchó en las filas republicanas y, una vez perdida la guerra, se exilió. Terminó junto con tantos otros combatientes en un campo de concentración en el sur de Francia, de donde logró salir, y tras embarcarse en una nave cuya expedición fue financiada por el gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas, consiguió cruzar el océano para instalarse finalmente en México. Jordi Soler, según nos informa (cfr. 2004, 9–20), interesado por el destino de su abuelo, decide investigar sobre las múltiples cuestiones relacionadas con los campos de concentración en Francia.

Sin embargo, posteriormente, por varias razones, abandona la idea de escribir sobre el tema. Entonces menciona una experiencia inesperada que aviva el interés original y le hace retomar el hilo de su proyecto. Sucede, supuestamente, en Madrid, en una clase en la Universidad Complutense a donde es invitado a impartir una conferencia sobre la historia precolombina. Sin embargo, el tema se desviará hacia las razones por las que su abuelo tuvo que exiliarse de su patria para asentarse en México.

II. En busca de las huellas tremendistas

[...] así que conté a grandes rasgos la historia del exilio de mi familia, lo hice rápido, en no más de diez minutos. Cuando terminé mi explicación veloz los alumnos se quedaron mirándome desconcentrados, como si acabara de contarles una historia que hubiera sucedido en otro país, o en la época del imperio romano. Pero, ¿por qué tuvieron que irse de España?, preguntó una alumna, e inmediatamente después expresó su duda completa: ¿y por qué a México? Entonces yo, más confundido que ellos, les pregunté que si no sabían que más de medio millón de españoles habían tenido que irse del país en 1939 para evitar las represalias del general Franco. El silencio y las caras de asombro que vinieron después me hicieron rectificar el rumbo, dejar de lado la mitología teotihuacana, y ponerme a contarles la versión larga y detallada del exilio republicano, esa historia que ignoraban a pesar de que era tan de ellos como mía (Soler, 2004: 16).

El desconcierto del escritor irá aumentando con cada una de las preguntas de los estudiantes que dejan al descubierto algo con lo que él no ha contado. La aparente falta de interés y de empatía de los jóvenes no se debe a su arrogancia, ni a su indiferencia hacia el pasado, sino simplemente a su desconocimiento. Y será, supuestamente, justo esta anécdota la que servirá de fuerte impulso, puesto que el escritor se verá obligado a volver a dedicarse a su proyecto aplazado para desarrollarlo y llevarlo a cabo.

De regreso en México espoleado por mi experiencia en la Complutense, sintiéndome un poco ofendido de que el exilio republicano hubiera sido extirpado de la historia oficial de España, busqué el sobre que contenía las memorias y las cintas que le había grabado a Arcadi en La Portuguesa y que llevaba años guardados en un cajón de mi oficina. Lo puse sobre mi escritorio y lo observé detenidamente como si se tratara de una criatura lista para la disección. Lo abrí como quien abre un sobre, no me di cuenta de que estaba detonando una mina (Soler, 2004: 16).

Jordi Soler no pretende solamente contar otra historia de cómo la guerra le cambió la vida a una persona concreta, sino que, como dice él mismo, intenta «completar» los huecos del mosaico ficticio añadiendo una de las piezas que faltan. Para conseguir este fin se apoya en una base de documentos del archivo familiar, y acude a las memorias grabadas de su abuelo. Asimismo, realiza una amplia investigación, consultando numerosos archivos oficiales tanto en España como en Francia. Conviene recalcar que, desde el punto de vista literario resulta irrelevante la autenticidad de la anécdota citada, así como la de la identidad del protagonista. No importa si las situaciones descritas tienen fundamento en hechos reales, o si se trata de una estrategia hábilmente empleada para conseguir la intención artística proyectada en la obra.

La novela de Soler resulta interesante no solo gracias al tema tratado, sino, ante todo, debido al enfoque escogido por el autor, ya que en el contexto de la

narrativa actual éste representa un ejemplo por excelencia de cierta tendencia general. En este sentido, conviene mencionar a Gómez López-Quiñones (2006: 14) para quien en la escena literaria se puede observar la aparición de un fenómeno peculiar, a consecuencia del que se tiende a borrar las fronteras entre la ficción y la realidad recogidas por la historiografía, puesto que la ficción cada vez más pretende ser, por añadidura, historiográfica. Este hecho se traduce en la insistencia en proporcionar datos conseguidos gracias a un cuidadoso estudio de materiales auténticos; asimismo, se ofrece información detallada sobre las consultas de diversos documentos en los archivos. Estos pormenores no solo persiguen documentar los exigentes preparativos que anteceden a la propia génesis de la obra, sino que además subrayan la autenticidad y la veracidad de todo lo que en ella se mencione.

Por otro lado, si prestamos atención a lo que sucede en la historiografía, es posible observar todo lo contrario, y enseguida nos damos cuenta de que se produce un proceso inverso. Así pues, podemos detectar que en los estudios monográficos se recurre, a menudo, al uso de recursos propios de la narrativa. Esta situación es realmente muy peculiar, puesto que, según opina Gómez López-Quiñones (*ibid.*), debido a este hecho la ficción toma atributos propios de la historiografía, mientras que la historiografía se va ficcionalizando.

2.2.6. Versiones digeribles del pasado y la «Historia *light*»

Para ilustrar lo dicho más arriba cabe mencionar el libro de Juan Eslava Galán titulado *Una historia de la Guerra Civil que no va a gustar a nadie* (2005). Se trata de una clara muestra de aquellas tendencias en las que se observa el progresivo acercamiento de la no ficción a la línea invisible que la separa de la narrativa. En la contraportada del libro, de hecho, podemos leer:

¿Otro libro sobre la Guerra Civil? Pues sí, otro pero con una diferencia: no marea con datos innecesarios y relata por derecho lo ocurrido en aquellos tres años de locura homicida sin catequizar sobre quiénes eran los buenos y quiénes los malos. Eso, que el lector lo decida. No es una novela, porque todo lo que cuenta ocurrió, pero se lee como una novela y pretende instruir deleitando (Eslava Galán, 2005).

En la red se puede encontrar el mismo texto citado más arriba, tan solo ligeramente modificado:⁵⁶ en lugar de «no marea con datos innecesarios», se escribe «no confunde con datos innecesarios» (Amazon: en línea). De esta manera se procura llamar la atención de quienes se identifican con la idea, de que la rigurosidad

56 La versión modificada del texto citado más arriba se puede encontrar también en las páginas web de varias librerías, tiendas en línea, etc. Véase por ejemplo Planeta de libros (en línea).

de los historiadores al proporcionar en los textos un número elevado de datos conduce a la confusión, y le produce mareos al lector.

De hecho, esta forma *light* de la Historia aspira a dirigirse a un amplio espectro de lectores, y por eso –tal y como se declara en el resumen oficial–, no «marea» con demasiados datos, puesto que los prescindibles y menos relevantes se omiten para dar paso a la propia narración, en la que se va encadenando una historieta tras otra. ¿Y cómo es posible que este libro que no es una novela, se lea como tal? La respuesta es sencilla: porque está hecho como una novela –tanto su corte, como los procedimientos narrativos utilizados–, de manera que para *contarnos* la Historia de la Guerra Civil adopta técnicas narrativas propias de la construcción del discurso narrativo novelesco. Si comparamos dicha obra con algunas novelas, cuyos autores se empeñan en subrayar la cantidad y diversidad de las fuentes consultadas, nos puede sorprender el hecho de que, en este caso, las referencias a las consultas realizadas no siempre se proporcionan.

El discurso narrativo utiliza elementos propios de una crónica o memorias, y además se combinan procedimientos narrativos pertenecientes casi exclusivamente al campo de la ficción, como es el caso del diálogo. En la obra mencionada el autor se vale de escenas dialogadas, pero puesto que no aparecen referencias bibliográficas, el lector deja de percibir las citas de documentos auténticos, y las entiende como producto de una interpretación artística de los hechos, y una forma creativa de referir los sucesos históricos concretos de los que se sabe que están bien documentados. Para ilustrar lo dicho cabe mencionar una de las escenas relacionadas con los interrogatorios de los prominentes representantes nazis en los procesos que tuvieron lugar al terminar la Segunda Guerra Mundial.

Durante los procesos de los líderes nazis en Nuremberg en 1945, el fiscal preguntó al mariscal del aire Goering:

–¿Se acuerda usted de Guernica?

–Un momento, –respondió Goering–. ¿Guernica, dice? Recuerdo. En efecto, fue una especie de banco de prueba para la Luftwaffe.

El fiscal aludió a las mujeres y niños muertos en aquel bombardeo. Goering respondió, con voz suave:

–Es lamentable, pero no podíamos obrar de otra manera. En aquel momento, esas experiencias no podían efectuarse en otro lugar (Eslava Galán, 2005: 234–235).

En este sentido hay que mencionar de nuevo a Jacques Le Goff (1991) y su tesis de la vuelta al concepto original de la Historia relacionada directamente con la realidad. La Historia, según el pensador francés, desde siempre ha sido entendida como un tipo particular de narración que pretende dar testimonio de ciertos hechos. Sin embargo, con el paso del tiempo, la propia Historia pasó por una gran evolución, y una de las múltiples consecuencias fue el hecho de que el elemento

esencial de una mera narración, o de una descripción referencial se fue debilitando poco a poco, aunque nunca desapareció del todo (Le Goff, 1991).

Semejantes tendencias responden a la creciente demanda de emplear formas que hagan accesibles temas considerados tradicionalmente académicos, y por ello situados fuera del alcance de la mayoría de los lectores. «Ante un amplio público deseoso de “consumir pasado” en un formato llevadero y claro, es una práctica cada vez más usual “aligerar” el texto de todo el andamiaje académico para hacerlo más atractivo a ese público no necesariamente especializado» (Gómez López-Quiñones, 2006: 16–17). Según se puede deducir del éxito de títulos como el de Eslava Galán, la ficcionalización parece ser la fórmula adecuada que contribuye considerablemente a la divulgación.

2.2.7. Ante el espejo cóncavo

A partir de la mitad del siglo XX irán teniendo lugar decenas de polémicas, algunas más relevantes que otras, sobre las funciones de la Literatura con mayúsculas, y sobre los roles que los propios escritores y sus obras deberían desempeñar en una sociedad sumida en crisis. La problemática no solo preocupa a los intelectuales de la España de la década de los años cuarenta –que vive las consecuencias de la Guerra Civil y la consiguiente transformación social dirigida por el nuevo régimen–, sino que estas cuestiones resuenan por toda Europa, que apenas comienza a recuperarse de la recién acabada Segunda Guerra Mundial. Es pues natural que tales debates se desarrollen justo en esos momentos históricos claves –es decir, en los períodos posbélicos–, cuando en los países gravemente heridos y desangrados tras haber pasado por difíciles etapas marcadas por la contienda, se procura encontrar remedios eficientes para una rápida y compleja recuperación.

Según la convicción de los promulgadores de los afanes regeneradores, las bellas letras desempeñan un papel particularmente importante, porque se cuenta con su apoyo para conseguir ciertos objetivos a la hora de incentivar la conciencia cívica de los lectores. A pesar de que semejantes debates no conducirán a conclusiones que ofrezcan soluciones generalmente aceptadas, hoy estas polémicas académicas nos sirven de testimonios únicos y elocuentes que nos ayudan a entender los grandes desafíos a los que se enfrentaba la escena cultural de aquella época.

Una de las nociones de mayor repercusión comenzó a propagarse a finales de la década de los años cuarenta, cuando se abrió el tema de la legitimidad del compromiso social en el campo del arte. El mayor impulso para fomentar aquellos debates sobre las funciones de la literatura en particular vino en 1948 cuando Jean Paul Sartre publicó el ensayo *¿Qué es la literatura?*, cuyo título engloba una de las interrogaciones más turbadoras que hasta hoy sigue inquietando a los literatos. El reconocido filósofo formuló sus ideas en unas circunstancias históricas

muy específicas: cuando Francia, al igual que la mayoría de los países europeos, buscaba maneras de salir de la situación crítica, superando los daños y agravios posbélicos tanto en su dimensión económica y material, como en la esfera moral y ética. Al concluirse el primer lustro de los años sesenta en una entrevista concedida a Jorge Semprún en París, Sartre volvió a exponer sus ideas, remitiendo a sus observaciones anteriores respecto al tema esencial que había formulado en el ensayo mencionado.

Siempre he pensado que si la literatura no lo era todo, no era nada. Y cuando digo todo, entiendo que la literatura debía darnos no sólo una representación total del mundo –como pienso que Kafka la ha dado de su mundo– sino también que debía de ser un estímulo de la acción, al menos por sus aspectos críticos. Por tanto, el compromiso, del que tanto se ha hablado, no constituye de ninguna manera, para mí, una especie de rechazo, o de disminución, de los poderes propios de la literatura. Al contrario, los aumenta al máximo. Es decir, pienso que la literatura debería serlo todo. Eso es lo que pensaba en la época de *¿Qué es la literatura?* Y sigo pensando lo mismo, es decir, que me parece imposible escribir si el que lo hace no rinde cuentas de su mundo interior y de la manera en que el mundo objetivo se le aparece. Digo: mundo –es una expresión de Heidegger– porque, para mí, estamos en el mundo, o sea: todo lo que hacemos tiene por horizonte el mundo en su totalidad. Por consiguiente, la literatura puede tener, totalmente, constantemente, por horizonte el mundo en su totalidad, y al mismo tiempo, nuestra situación particular dentro del mundo (Semprún, 1965: 78-79).

En aquella atmósfera desgarrada, Sartre «no duda en hacer un llamamiento a sus contemporáneos y exigir una ética (ya apuntada en sus obras filosóficas) donde elección, responsabilidad, compromiso y libertad estén irremediabilmente conectadas» (Fernández Expósito, 2004: 213). Los escritores son invitados a asumir un nuevo rol, a hacerse cargo de un papel considerado especialmente importante, y que tengan en cuenta su compromiso social. Por ello deben recurrir con convicción a su pluma, que tiene que ser concebida no solo como un arma potente, sino también como un instrumento eficaz, con cuya ayuda es posible realizar en la sociedad importantes cambios.

Si bien España no estuvo involucrada directamente en la Segunda Guerra Mundial, a finales de la década de los años cuarenta se encontraba en una situación de búsqueda muy similar, ya que, como se ha hecho observar, las secuelas destructoras de su propia guerra se sentían todavía muy frescas. Por ello, también en el panorama cultural español surgió la necesidad de plantearse las mismas preguntas cruciales que preocupaban a los representantes de los círculos culturales franceses –y en general internacionales–, y que se referían a cuáles eran las funciones que tenían que atribuirse a la literatura en el complejo proceso de una (re)construcción eficiente de la sociedad posbélica. Por otro lado, dadas las dife-

rencias entre ambos países en cuanto a los contextos sociopolíticos concretos, en los medios oficiales de la España franquista, obviamente, no había cabida para las propuestas sartreanas.

La sección cultural del periódico *Arriba* dedicaba con regularidad espacio a opiniones y comentarios relacionados con la situación en la escena literaria de aquel entonces –tanto a nivel nacional, como internacional–, que reflejaban las posturas promulgadas por el régimen. Los textos firmados por José María García Escudero y publicados en el periódico oficial del poder franquista constituyen una de las muestras más paradigmáticas. Cabe mencionar un artículo suyo que data de 1951, en el que se ofrece una reflexión del autor acerca de las opiniones publicadas en la prensa francesa, en concreto en *Le Figaro Littéraire*.⁵⁷ Al comentar las razones de una disminución de la importancia que se atribuía al papel de la literatura en la sociedad de aquel entonces en comparación con las épocas anteriores, García Escudero argumentó con la coacción de dos factores diferentes: por un lado se trataba, según su opinión, de una inevitable consecuencia del aparente «descenso cultural de la Humanidad, que se puede medir» (García Escudero, 1951b: 13), y por otro lado sostenía que «algo tiene que ver con esa progresiva impopularización de la literatura lo que ya hace años viene llamándose “deshumanización de la cultura”, y en ésta sí que tienen parte de culpa los propios literatos» (García Escudero, *ibid.*). El comentario representa una abierta crítica dirigida a la producción literaria de aquella época, y por eso su autor concluye con que «la literatura actual (no solamente la francesa) es notoriamente miope, estrecha» (García Escudero, *ibid.*). Y en cuanto al rol del escritor, según afirma el crítico, la mayoría de los autores fallan en cumplir con las expectativas del lector exigente.

[...] la tarea del literato es precisamente “asimilar, expresar, conciliar y unir”. Su primer paso debería tender a incorporarse ese mundo que le espera, ansioso de una visión sintética y completa, como la que con respecto a la ciencia de su época poseían un estudiante de Alejandría o de la Edad Media, pero que hoy nos faltan (García Escudero, 1951b: 13).

En cuanto a los conceptos de Jean Paul Sartre, con el paso del tiempo el respetado pensador llegaría a modificar algunas de sus opiniones originales, según reconoció en la entrevista parisina con Semprún.

Pero hoy, ello es evidente, he cambiado un poco en cuanto a los poderes de la literatura. Es decir, pienso que debemos contentarnos con dar esa imagen del mundo a las gentes de esta época, para que puedan reconocerse en ella y que, luego, hagan con ella

57 El artículo se encuentra en la misma página de la sección dedicada a la cultura, donde figura también el reclamo del mismo autor «¡Basta, por Dios!» (García Escudero, 1951a: 13) que ya hemos citado (véase el apartado 1.2.3. del presente trabajo).

II. En busca de las huellas tremendistas

lo que puedan. Tienen que reconocerse en esa imagen, comprender que están en el mundo, hay que desvelarles su horizonte. Pero, a partir de ahí, si hemos conseguido eso, no podemos hacer más (Semprún, 1965: 79).

Desde entonces la problemática de los posibles roles desempeñados por los escritores y por sus obras literarias vuelve a saltar a la palestra con regularidad, y los intelectuales, en consecuencia, renuevan los debates sobre los conceptos sartreanos y las nuevas funciones de la literatura comprometida. Entre las más diversas opiniones formuladas al comenzar el nuevo milenio sobre los afanes atribuidos a la creación literaria hay que mencionar la de Umberto Eco. El literato italiano opina que la literatura sencillamente no tiene un cometido social concreto, ya que simplemente carece de funciones especiales, salvo a las de *gratia sui* (2005: 9). Por lo tanto, exceptuando sus específicas finalidades estéticas, las manifestaciones literarias no necesariamente tienen que plantearse objetivos particulares por conseguir. Así pues, entre los menesteres más importantes atribuidos generalmente a las bellas letras destacan aquellos que suponen principalmente un estímulo para el desarrollo intelectual del lector, con intenciones de llamar la atención sobre los temas planteados. De esta forma, se combinan las ambiciones estéticas más exigentes con las intenciones de tocar problemas graves e importantes para hacer al lector reflexionar «deleitando» o «divirtiéndose», pero sin seguir otras metas paralelas, sin tener misiones concretas alternativas.

Sea como fuere es cierto que la Literatura desde siempre, aparte de desvelarnos nuestro propio horizonte, ofrece un reflejo particular de la época, en la que los escritores plasman sus ideas para transmitirlos a los lectores a través de su producción literaria. De este modo las manifestaciones literarias suelen representar un singular y auténtico reflejo artístico de la propia sociedad en la que los autores han vivido, y creado, dado que la época en la que los creadores, hombres y mujeres, se han formado –de alguna u otra manera– deja huellas profundas en su obra literaria. Las circunstancias concretas de la formación intelectual y artística se incrustan en las posturas de los literatos, en sus visiones del mundo, igual que en los valores que respetan y obedecen, o, en sentido inverso, en contra de los que deciden expresar sus reservas, desacuerdos o incluso protestas. Éstos son los criterios que determinan la elección del espejo considerado el mejor para reflejar la realidad.

Así, con la llegada del tremendismo el espejo cóncavo utilizado por Valle-Inclán para deformar los moldes clásicos, y de este modo dar origen al esperpento, volvió a tener su protagonismo en la posguerra, momento en que los autores decidieron proyectar sus miradas a la realidad deplorable desde perspectivas inusuales que, sin embargo, les permitían obtener una visión completa de la situación en la que vivían. El tremendismo se convirtió en un instrumento eficaz, con un gran poder y potencial de ir al grano del problema, presentado en su más descarnada

(descarada) desnudez. Y como se puede observar, con el paso del tiempo, algunos autores optan por recurrir a la misma lente deformante para reflejar la situación de la sociedad en la que les ha tocado vivir.

2.3. Conclusiones

La Guerra Civil, desde que terminó, se ha convertido en un gran tema que, de una u otra forma, tiene una presencia permanente en la sociedad española, y que hasta hoy día sigue fomentando amplios debates en los que participan representantes de diversos sectores sociales. Estas polémicas se convierten en fuertes impulsos que mantienen vivo el interés por los asuntos relacionados con la contienda española, y los escritores, puesto que se sienten aludidos, quieren reaccionar.

La necesidad urgente de presentar un punto de vista propio fue particularmente fuerte en el período de la inmediata posguerra, época en la que surgen textos literarios que forman parte del llamado ciclo bélico. Estas obras sirven, ante todo, como poderoso y eficaz medio de transmisión de las ideas y los valores que se identifican con el nuevo régimen. Por este motivo la narrativa que se incluye en dicho corpus refleja la carga del compromiso político de sus autores, que aspiran a alcanzar metas situadas «extramuros» del mundo literario. De ahí que la función estética de sus obras quede subordinada a los fines propagandísticos.

Los protagonistas de tales creaciones literarias, como lo son las de Rafael García Serrano, Tomás Borrás y Edgar Neville, están retratados de una forma esquemática, sin profundidad psicológica, y en consecuencia resultan unidimensionales, estáticos y muy poco convincentes. Debido a su carácter perfecto y a su alto crédito moral, se comportan tal y como se espera de ellos. Se trata de personajes planos que en situaciones críticas siempre obran y reaccionan de la misma forma, es decir, de una manera correcta, y al mismo tiempo, esperada. Por ser héroes modélicos, nunca fallan, ni defraudan a sus principios, así que, en consecuencia, carecen de complejidad psicológica. Dado que en su conducta no hay cabida para cambios inesperados, su actuación se vuelve previsible y con frecuencia fácilmente adivinable.

Todo lo que se ha referido hasta ahora va conformando una serie de elementos distintivos que hacen que la narrativa de los escritores mencionados difiera considerablemente de las obras que forman parte del corpus tremendista –las de Camilo José Cela o Carmen Laforet, por mencionar al menos a dos de los impulsores más destacados–. Si nos proponemos buscar los puntos en común que las novelas de los autores falangistas pudieran compartir con la estética tremendista, tal vez podríamos mencionar la apetencia por la crueldad y por la violencia reflejada en las escenas ambientadas en el campo de batalla. Asimismo, hay una evidente preferencia por el uso de registros vulgares de la lengua. Sin embargo, a pesar

del tema que ya de por sí tiene connotaciones negativas, las obras presentan más bien manifestaciones de cierto vitalismo, optimismo e idealismo, y carecen de la dimensión filosófica tremendista que parte del escepticismo y el nihilismo. Por todas estas razones, estamos convencidos de que la narrativa de los autores falangistas no puede incorporarse al movimiento tremendista propiamente dicho.

Los sucesivos cambios en la escena política tuvieron sus reflejos naturales también en el propio debate público que evidenciaba adopciones de diversas actitudes respecto a la Guerra Civil, así como posturas proyectadas en las creaciones artísticas, por ejemplo en el campo literario o en el cinematográfico. Tras la muerte de Franco, al iniciarse los complejos procesos democratizadores en la época de transición a la democracia, se produjo un peculiar fenómeno que recibió varias denominaciones entre las que prevalece la del «pacto de silencio». Se trata de un amplio consenso considerado necesario y útil, para evitar temas conflictivos en momentos delicados a fin de asegurar que la futura evolución social sea tranquila.

Tan solo a partir de los años 90, según va cambiando el clima en la sociedad española, se produce la ruptura del pacto de silencio y se activan los intentos de recuperar la memoria colectiva, lo que, a su vez, supone un enorme incremento de la atención prestada a la Guerra Civil. Y conforme crece el interés por el tema, la lista ficticia de la copiosa bibliografía va aumentando. En cuanto a las bellas letras, los autores impulsados por los cambios sociales, reaccionan en sus obras con sus medios particulares, para ofrecer, de tal forma, su propia contribución al amplio debate que se sigue desarrollando en torno a esa materia, y que desde el punto de vista de la importancia que hoy posee para la sociedad, resulta central. Los literatos, muchas veces, pretenden aclarar las razones que les han motivado a escribir sus obras. En numerosos casos se deja evidencia de que el título en cuestión es producto del afán de los autores deseosos de reconstruir la memoria colectiva como elemento básico identitario de cada nación, puesto que los intelectuales consideran necesario hacer frente a los capítulos oscuros de su propia historia, ayudando de tal forma a llenar huecos y completar el cuadro del Pasado. Ese sentimiento de cierta responsabilidad cívica les exige rescatar del olvido a los personajes famosos, al igual que a los héroes anónimos.

En cuanto a las obras literarias publicadas últimamente, es posible hacer constar que el tema de la Guerra Civil no solo que no se haya agotado, sino que sigue siendo muy atractivo tanto para los escritores, como para los lectores, y a pesar del implacable paso del tiempo, siempre logra sostener su enorme vigencia. En la lista amplia de bibliografía de publicaciones recientes abundan tanto títulos de ficción, como los puramente historiográficos. Una de las más peculiares tendencias que desde hace años llama mucho la atención se relaciona con el hecho de que es posible observar cómo los límites entre la historiografía y la ficción van desapareciendo, y dejan de ser impermeables, debido a cierta intención de transgredir las fronteras que dividen estos dos campos autóctonos: el de la ficción y el

de la historiografía. Lo referido se puede notar en varias novelas sobre el tema de la Guerra Civil, cuyos autores consideran necesario mencionar qué material han manejado a la hora de realizar los preparativos que preceden al momento de la génesis de la obra, precisando qué documentos han estudiado y qué archivos han consultado. De esta forma se subraya no solo la minuciosa labor preliminar, sino además la autenticidad de las referencias consultadas y, a la par, el carácter fidedigno de lo narrado.

Por otro lado, se constata que en la propia historiografía se establece una tendencia contraria, ya que se aprovechan procedimientos narrativos considerados propios de la ficción. Al construirse el discurso narrativo, se hace uso no solo de las estrategias narrativas, sino también de algunos elementos constructivos, como el diálogo, gracias a los que se logra conseguir una gran tensión dramática, un mayor dinamismo, y, por añadidura, se crea la ilusión de la inmediatez. Además, proliferan concepciones popularizadoras de la Historia que, en cierta forma, dejan de insistir en el apoyo riguroso en fuentes reconocidas y documentos oficiales, para ofrecer una libre interpretación del pasado.

Si nos centramos en la ficción publicada respecto a la temática en cuestión, podremos averiguar que existe una gran diversidad de géneros narrativos aprovechados. Aparecen tanto crónicas, como memorias, hay suspense, intriga, elementos propios de la novela policíaca, de la novela sentimental, de la novela comprometida, de la epistolar, etc. Además, para construir el discurso narrativo se emplea un amplio abanico de procedimientos narrativos.

Aunque ha transcurrido tanto tiempo, y a pesar de los profundos cambios políticos y sociales por los que la sociedad española ha pasado a lo largo del siglo XX, la Guerra Civil, hasta hoy, sigue siendo un tema delicado y polémico, pero al mismo tiempo conforma una cuestión muy candente y viva. En consecuencia, escritores pertenecientes a varias generaciones literarias sienten la obligación de opinar y aportar su propio punto de vista, incluyendo a los más jóvenes para quienes ni la época del franquismo, ni la de la posguerra inmediata, ni mucho menos los años bélicos, forman parte de su propia experiencia vital.

III. GENERACIÓN X: UNA MODALIDAD FINISECULAR DEL TREMENDISMO

El tremendismo como movimiento literario está vinculado con el período de la inmediata posguerra, aunque sus raíces estéticas y filosóficas se hallan muy ancladas en el pasado de la literatura española. Si bien la estética tremendista tiene una mayor resonancia principalmente en la narrativa publicada por los autores tremendistas más representativos en los años cuarenta y cincuenta (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 156), sus huellas pueden detectarse también en obras posteriores. Esta premisa nos permite suponer una posible –más o menos discreta y relativa– expansión del tremendismo a los períodos posteriores, que llegan hasta el campo de la narrativa actual. Un estudio somero de la producción literaria de escritores contemporáneos, efectivamente, revela rastros evidentes de una inequívoca expresividad tremendista.

3.1. La vuelta del «realismo molesto»

A finales del siglo XX, en la década de los noventa, el panorama literario experimenta una vuelta a las tendencias realistas que algunos críticos relacionan con el *neorrealismo* (Gullón, 2005: en línea). Con ello, de hecho paralelamente, se origina una auténtica «resurrección» de los conceptos tremendistas reflejados en la narrativa de un grupo de escritores que en aquel momento representan la generación literaria más joven. La obra de estos autores –quienes se denominarán Generación X–, diferirá considerablemente de la producción anterior, así como de la de sus contemporáneos y, de cierto modo, hará pensar en la narrativa neorrealista de los años cincuenta (Henseler, Pope, 2007: xi).

Las novelas de la nueva promoción literaria se caracterizan por compartir varios puntos comunes. Conviene destacar, en primer lugar, la preferencia por temas y motivos parecidos, y en segundo lugar, la ambientación de las historias narradas, que se desarrollan casi exclusivamente en espacios urbanos y siempre tienen por marco temporal la actualidad. Los protagonistas suelen ser jóvenes desmotivados –algunos incluso egoístas y cínicos–, cuyas actitudes carecen de los más mínimos atisbos de pensamiento positivo. En la mayoría de los casos los personajes no tienen proyectos vitales, y tampoco se plantean metas y objetivos que quieran alcanzar. Miran al mundo y a su propia existencia desde unas perspectivas acentuadamente negativas y pesimistas, sumiéndose en un escepticismo y nihilismo extremos. Ese hecho, pues, nos hace pensar en que el tremendismo de posguerra vuelve, otra vez, a la escena literaria.

Al analizar las obras respectivas, podemos averiguar que son manifestaciones de una estética singular, en la que, sin embargo, es posible identificar algunos de los elementos más importantes del tremendismo. Por eso, cabe especular sobre cierta forma de renovación y actualización, así como sobre una posible reivindicación de vinculación de la estética finisecular con los más elementales conceptos tremendistas de posguerra. En este sentido se ofrece, incluso, la posibilidad de sugerir la denominación *neotremendismo*; no obstante, conviene dejar claro que de ninguna forma aspiramos a introducir un nuevo término literario. Dada la complejidad del problema planteado, se necesitaría más espacio del que nos permite el presente apartado para realizar un estudio en profundidad. Por lo tanto, procuraremos nada más señalar los rasgos más importantes de la narrativa finisecular que nos hacen considerar a algunos de los escritores contemporáneos potenciales continuadores y nuevos portavoces de los conceptos tremendistas.

3.1.1. La nueva promoción de los noventa

La literatura española de la última década del siglo XX está estrechamente unida a la producción de la Generación X, entre cuyos representantes más destacados pueden incluirse, aparte del mencionado José Ángel Mañas, a Ray Loriga, Lucía Etxebarria, Benjamín Prado, Martín Casariego, Roger Wolfe y David Trueba, entre otros. Una detenida lectura de sus novelas revela ciertos componentes que nos hacen suponer que si éstas hubieran sido publicadas medio siglo antes, seguramente habrían sido consideradas tremendistas. Nos limitaremos a referirnos a los primeros tres autores recién nombrados, porque sus obras respectivas –todas y cada una en su singularidad– reflejan muy bien la situación en la sociedad española de la década de los noventa. Además hay otra razón que apoya la elección, pues estos escritores han logrado aprovechar el prometedor arranque de sus carreras literarias, y se han asegurado un lugar firme en la escena de las letras españolas

peninsulares. Tanto Mañas, como Loriga, o Etxebarria son hoy día creadores consagrados, y su obra disfruta de cierto reconocimiento por parte de la crítica, y de un considerable éxito entre los lectores.

En primer lugar, será oportuno prestar atención al nombre que se atribuye a esta nómina de autores, puesto que en el contexto de la literatura española suele subrayarse su vínculo con la novela *Generation X* (1991) de Douglas Coupland, en la que el autor canadiense refleja el mundo de los jóvenes de los noventa con sus principales problemas derivados de la crisis de la sociedad occidental. Según observa Kathryn Everly, sin embargo, «Coupland´s benevolent Generation Xers have little to do with the violence, sexual promiscuity, and hard drug use characteristic of the Spanish Gen X» (2007: 172). Además, citando a Juan Bonilla, la académica norteamericana apunta que es necesario distinguir entre la generación en términos históricos, y el grupo literario (Everly, *ibid.*).

En esta tesitura no deja de tener interés que uno de los rótulos barajados para nombrar ese grupo de escritores españoles de la última década del siglo XX fuera el de «Generación Kronen» (Mancha, 2006: 25), en una clara referencia a *Historias del Kronen* (1994), la primera novela de José Ángel Mañas. Conviene señalar que algunos de los propios escritores tampoco veían razones para que sus obras se relacionaran con la novela de Coupland, y aún menos con la Generación X como fenómeno sociológico. En este sentido cabe mencionar a José Ángel Mañas, que en una entrevista concedida con ocasión del vigésimo aniversario de la publicación de su novela *Historias del Kronen*, resumió sus reservas al respecto.

El concepto de ‘Generación X’ a mí nunca me gustó. En su novela, Coupland describía a un grupo de treintañeros en una ciudad marginal de EE. UU. que se consideraban desfavorecidos por la “lotería generacional”. Es una especie de resentimiento generacional el que desarrollan que, en mi opinión, se aplicó mal a los protagonistas de *Historias del Kronen* (Girela, 2014: en línea).

Dos décadas después de la publicación de su ópera prima, José Ángel Mañas reconoce el gran impacto que su novela tuvo entre los lectores españoles; asimismo admite el papel importante que le tocó desempeñar en la escena literaria finisecular. El autor en este estado de cosas, por lo tanto, percibe la publicación de su obra como un importante punto de partida para la nueva narrativa, un momento clave gracias al que se abrió paso hacia caminos y direcciones que diferían de los preferidos por la producción oficial publicada hasta el momento.

En cuanto a lo de ‘Generación Kronen’, es lógico que se pongan ese tipo de etiquetas, pero yo no fui quien la creó. Antes de *Historias del Kronen*, había muy buenos libros que desarrollaban este realismo sucio, como *Lo peor de todo*, de Loriga, pero no tuvo la misma repercusión social. El éxito de Kronen fue el que abrió las puertas a otra gente

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

que quizá, sin él, no habría publicado. Las editoriales empezaron a buscar gente joven que hiciera algo parecido y así comenzó el fenómeno (Girela, *ibid.*).

Ray Loriga, a su vez, también dejó constancia de que no se sentía unido a los demás autores jóvenes que comenzaron a publicar, igual que él, en la década de los noventa; en consecuencia se negaba a aceptar que pudieran existir lazos compartidos que justificasen su agrupación en la misma generación literaria.

Lo otro, lo de la generación X, Mañas y demás, creo que era muy artificial puesto que éramos gente que tenía muy poco que ver en lo literario y que además no teníamos ningún contacto personal. Todos los escritores reniegan de ser metidos en una generación, pero si hablamos de los Beatniks o la Generación del 27, existía un lugar de encuentro, era gente que se conocía, incluso eran amigos y participaban de proyectos comunes. Luego cada cual podía ser muy diferente, pero había un núcleo. En mi supuesta generación nunca lo hubo. Cuando yo empecé a publicar no conocía de nada a ninguno de los escritores que luego me pusieron como compañero de ruta y sigo sin conocerlos (Calderón Mariscal: en línea).

Pese a todas las objeciones comentadas, finalmente ha arraigado el nombre de Generación X para referirse a la nueva promoción de escritores de los noventa, y cabe añadir que éste quizás resulta más apto, porque expresa mejor el carácter de la juventud de la época que protagoniza las novelas de dicho corpus literario. La x –como un símbolo general empleado en las matemáticas para designar la incógnita, algo indefinido, desconocido–, logra reflejar con acierto las características más llamativas de la generación joven al umbral del nuevo milenio. Es preciso subrayar que la mayoría de los autores de la Generación X trata en sus obras un amplio abanico de temas, entre los que dominan sobre todo la búsqueda de la identidad, los conflictos generacionales o las relaciones interpersonales. Puesto que las historias narradas están vinculadas a la contemporaneidad, el contexto concreto de la sociedad occidental en los noventa desempeña un papel fundamental, y forma un marco de referencia importante, dentro del cual están situados los diversos problemas planteados.

Respecto a lo dicho surgen varias preguntas. ¿Qué tienen en común las obras tremendistas de la inmediata posguerra con estas novelas, escritas cincuenta años más tarde? Si tanto aquellas como estas se relacionan con los períodos concretos de su publicación, entonces, ¿cómo pueden compartir rasgos comunes cuando las separa más de medio siglo? Aunque tal vez suene sorprendente, como veremos más adelante, la producción literaria de ambas épocas comparte más de lo que a primera vista pudiera parecer. Para poder apreciar aquellas características de la narrativa de la Generación X que brindan puntos de contacto con algunas obras del período de la posguerra, conviene contextualizarlas en su marco histórico, social y cultural respectivo.

3.2. Al umbral del nuevo milenio

A finales del siglo XX España atraviesa un período decisivo que marca una nueva etapa en la historia reciente del país, relacionada, ante todo, con el paso de un sistema autoritario a otras formas de gobierno democráticas. Según observa Javier Tusell «la trascendencia de la transición española a la democracia es [...] en muchas latitudes, un acicate o incluso un modelo para la sustitución de regímenes dictatoriales por otros de carácter democrático» (1988: en línea).

Paralelamente con la transformación de la escena política, en la sociedad se producen otros cambios radicales. El gobierno socialista recibe un apoyo significativo de una gran parte de intelectuales y artistas, que responden a la iniciativa por el «cambio cultural». En este contexto cabe mencionar la importancia de la figura destacada de Enrique Tierno Galván, alcalde de Madrid, y uno de los políticos más populares de la época, que llegó a simbolizar el poder municipal de la izquierda y quien se esforzó «por hacer de la ciudad un ámbito de convivencia y cultura» (Paniagua, 2009: 93). A raíz de semejantes impulsos emergieron propuestas culturales de todo tipo, que –si bien diferían en cuanto a objetivos y a sectores sociales a los que iban dirigidas–, compartían el mismo espíritu de optimismo y alegría creativa que siempre acompañaba sus actividades. Esas manifestaciones, a su vez, encontraron su encarnación en la movida madrileña, uno de los fenómenos culturales más interesantes y peculiares, «un producto españolísimo» (Urioste, 2004: en línea).

Según observan varios estudiosos, una de las características principales de la década de los ochenta está constituida por la amplia acogida de las ideas de internacionalización y europeización, representadas por los esfuerzos de apoyar la máxima integración del país en las estructuras europeas. Asimismo, puede observarse una rápida implementación de modelos culturales de la sociedad occidental en la vida diaria de los españoles, de manera que al comenzar la década de los noventa España se presentaba ante el mundo como un país democrático y moderno.

En los años ochenta la sintonía entre España y Europa sólo necesita una ratificación simbólica e internacional y a lo largo de esa década se construyen las condiciones civiles, políticas y económicas que la hacen posible. Así, en 1992 España cumple holgadamente sus tres compromisos internacionales: la Exposición Universal en Sevilla, Madrid como capital cultural de Europa y los Juegos Olímpicos de Barcelona (Gracia, Ródenas, 2011: 7).

Frente a esta situación se abría un enorme contraste entre la atmósfera vivida en la sociedad española en cada una de las últimas dos décadas del siglo XX; como apunta acertadamente Carmen de Urioste «mientras la sociedad de los ochenta compartía la idea de la integración de España en Europa, lo cual propició la aceptación de cualquier idea o estilo europeísta, la década del noventa se carac-

teriza por la desaparición de un proyecto colectivo» (2004: en línea). Debido a la evolución posterior de la coyuntura en la sociedad española, el optimismo inicial se ve sustituido por el desencanto y por una profunda desilusión.

3.2.1. Tiempos apocalípticos

Al acercarse el fin del siglo, se siente un considerable crecimiento del malestar generalizado, motivado por diferentes razones. Aparte de los factores objetivos, como la situación política o económica, vuelven a tener protagonismo los temores y miedos a un final inevitable que se percibe muy cercano, de modo que la sensación de inseguridad se va agravando. La atmósfera de angustia y preocupación que siempre acompaña a los períodos marcados por una ausencia de certezas, por la inestabilidad y por la crisis, prepara un terreno fértil en el que germinan y proliferan visiones negras, e incluso, apocalípticas del mundo. Además, hace dieciséis años se trataba de un hito histórico doblemente importante, ya que el fin del siglo coincidía con el final del milenio, y éste desde siempre se interpreta como un radical «cambio de época al que se suele atribuir una carga transgresora, decadentista –en su dimensión metahistórica–» (Buck, Gastón Sierra, 2005: 9).

Desde los remotos tiempos de comienzo de la historia universal, el final de una época representa un punto crucial, que invita a hacer cuentas de las etapas pasadas. La idea implícita del fin, del cierre ficticio y punto terminal, quizás sea una de las causas importantes a las que se debe una atmósfera cargada de energías negativas como la que caracteriza los períodos finiseculares. Y esa circunstancia se encuentra reflejada en el pensamiento pesimista que, a su vez, se nutre del escepticismo y nihilismo. Por esa razón en momentos culminantes marcados por la crisis parece inevitable que la existencia, la vida y el destino del hombre se asocien con visiones negativas, sin posibilidades de encontrar soluciones viables. En este sentido, el fin del siglo XX no ha sido ninguna excepción, pues según comenta Andreas Hunziker:

Hasta hoy, este concepto [bíblico] del apocalipsis es válido y la gente cree en ello; cada vez a finales de un siglo o de un milenio, estas visiones apocalípticas renacen [...]. A fines del siglo veinte y del segundo milenio, la cuestión del apocalipsis tuvo gran importancia otra vez, aunque el contenido era –por parte– diferente. Otra vez había fanáticos religiosos, sectas y escritores apocalípticos que anunciaban el cercano fin del mundo (y también se preparaban para eso) (Hunziker, 2004: 170–171).

Aquella inquietud que se palpaba en la sociedad –y que irá creciendo a lo largo de la década de los noventa–, culminará justo en la entrada del nuevo milenio. En esta línea se inscribe la interpretación de Sabas Martín, quien afirma:

A las puertas del Tercer Milenio, la actual incertidumbre ante las grandes bifurcaciones históricas que habrán de surgir como resultado del declive que precede al final de un tiempo y el nacimiento de una nueva era propicia una cultura de mezcla y encrucijada, un pensamiento en agonía (Martín, 1997: IX).

No obstante, el optimismo y la euforia en la sociedad española que caracterizaron los años ochenta, se agotarían poco después de percibirse los últimos ecos del 1992. Aquel año trazará una sutil línea divisoria entre los «felices ochenta», y los «nefastos noventa». La segunda mitad de la década caerá ya plenamente bajo la influencia del desengaño y de una desilusión amarga, lo que sería, a su vez, una directa consecuencia de la crisis sin precedentes que sufrirá la sociedad moderna, y cuyos estragos afectarán la vida en todos los campos, haciéndose sentir tanto en el ámbito económico, como en el social, igual que en el cultural. Y este hecho, naturalmente, se verá reflejado en la obra de los autores que comienzan a escribir precisamente en el período en cuestión. Así comenta la situación en la España de los noventa, por ejemplo, la protagonista de *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* (1997), ópera prima de Lucía Etxebarria, cuando al hablar sobre su superior –representante de la generación mayor y dirigente en la sociedad actual–, compara las condiciones que tuvo él al inicio de su carrera profesional, con las que se ha de enfrentar la generación joven de la heroína:

el tío tenía cuarenta y un años, y la obtención de su máster IESE (que a saber cuánta pasta les habría costado a sus papás) había coincidido con los felices ochenta, aquellos años dorados en que se contrataba a perfectos inútiles por cifras astronómicas, como si fueran jugadores de fútbol. Lo que yo te diga, que le tocó la lotería demográfica, porque si llega a nacer quince años después otro gallo le habría cantado (Etxebarria, 1997: 36).

De este modo la comparación de la edad dorada de los tiempos antiguos con la actualidad amarga sirve para reforzar el contraste entre la despreocupación y la felicidad del pasado, por un lado, y el deprimente desconsuelo del presente, por el otro. En consecuencia, se llega a destacar el sucesivo crecimiento de la desilusión y del desengaño, lo que a su vez, contribuye a generar en la sociedad tensiones indeseables y sensaciones de tremenda inseguridad.

3.2.2. Globalización del mundo X y la vorágine del hiperconsumo

En relación con las obras de los escritores de la Generación X se suele acentuar su valor testimonial, en algunos casos –como por ejemplo el de Mañas– se habla incluso de crónicas urbanas (Urioste, 2004: en línea), dado que esta narrativa

ofrece un reflejo de la vida diaria en las grandes ciudades españolas en la década de los noventa. Según observan algunos investigadores en relación con *Historias del Kronen*, «[l]a novela, a pesar de la repulsa crítica, reinsertaba con vigor expresivo a sus jóvenes protagonistas en la vida social, no en la imaginada, los espacios imaginados familiares, sino en la cotidiana, donde la gente reacciona y siente como en la realidad» (Gullón, en línea). El lector por lo tanto, al seguir las historias de los personajes puede observar cómo éstos se mueven y actúan en un país en pleno movimiento, en el que culminan los procesos de transformación.

Partiendo de la tesis orteguiana, Christine Henseler y Randolph Pope apuntan que a los seres humanos nunca les corresponde en la sociedad un papel de meros observadores de la historia, sino que es sumamente importante entender su condición como «questioning mind, a project, and more than an isolated self» (2007: xviii). A continuación los estudiosos observan que las esenciales preguntas formuladas por el filósofo Ortega y Gasset –«¿qué cambios de la estructura vital ha habido? ¿Cómo, cuándo y por qué cambia la vida?» (*apud* Henseler, Pope, *ibid.*)–, tienen una mayor resonancia precisamente en períodos de transformación, como en el caso de la Guerra Civil y el de la transición a la democracia.

La sociedad española finisecular ha cambiado, y no solo en relación con la situación política y económica, sino que se ha transformado también su faceta cultural y social. Una de las consecuencias del nuevo estilo de vida es, entre otras, la divulgación de una cultura abierta a los impulsos que vienen desde fuera y que retoma, ante todo, los modelos anglosajones (Caro Martín, 2007: 12). Estas circunstancias forman parte de unos procesos complejos e inevitables, pues, según advierte Lipovetsky «[l]a época en que vivimos está caracterizada por una poderosa e irresistible tendencia a la unificación del mundo. En Francia se denomina mundialización, y en otras partes globalización» (2011: 13). La nueva estética universal y globalizada tiene su lado sombrío, dado que se somete a los cánones del consumismo y de la masificación –que, a su vez, procuran satisfacer los gustos más generales–, y por ello resigna a la diversidad y la diferencia, para apostar por la homogeneidad y la uniformidad, de manera que finalmente resulta ser estéril, carente de personalidad propia. Sea como fuera «esta unificación del mundo [...] representa un cambio general y profundo tanto en la organización como en la percepción de nuestro mundo» (Lipovetsky, *ibid.*).

En los noventa cuando el fenómeno de la globalización tuvo su principal arranque, dada su novedad, todavía carecía de nombre, pero casi de inmediato surgieron intentos de denominar aquellas circunstancias especiales, nunca experimentadas en semejante escala en períodos anteriores. Una de las designaciones peculiares fue realizada por el poeta Yevgueni Yevtushenko en el primer lustro de la década, cuando visitó Chile para impartir algunas conferencias en las universidades del país. En aquella ocasión, el literato ruso frente al impacto de la experiencia afirmó:

Los pueblos están afrontando una amenaza que afecta por igual a Chile y a Rusia. Es la *macdonalización*. Yo quería comprar en Santiago algo chileno para mi esposa, es difícil hacerlo entre tanta cosa de Honk Kong, Taiwan o Estados Unidos (Efe, 1994: en línea).

En este contexto cabe mencionar que el mismo término de *macdonalización* aparecerá en algunos ensayos posteriores.⁵⁸ Sin embargo, los cambios radicales forman una parte inevitable de la evolución, y por ello hay que afrontarlos. Y como suele ocurrir en semejantes trances, algunos reaccionan con disgusto, mientras que otros ponen en claro su satisfacción. Resulta interesante en este entorno una colección de cuentos de escritores contemporáneos, españoles y latinoamericanos, titulada *McOndo* (1996), cuyos editores Alberto Fuguet y Sergio Gómez son, por casualidad, chilenos. El libro incluye cuentos de autores que figuran como portavoces de la nueva generación finisecular, pues el prólogo titulado «Presentación del país McOndo» (1996: 9–18), se puede entender como una proclama, un manifiesto. Entre los escritores latinoamericanos cabe mencionar –aparte de los editores nombrados–, al peruano Jaime Bayly y al mexicano Jordi Soler. Los únicos tres representantes españoles incluidos en el volumen son Martín Casariego y, precisamente, José Ángel Mañas y Ray Loriga.

Si bien el título del libro alude claramente al Macondo de García Márquez –emblema inequívoco del realismo mágico, y para muchos incluso de la literatura latinoamericana–, su forma gráfica, sin embargo, nos hace pensar directamente en el símbolo por excelencia de la globalización y de la comida rápida: el McDonald's. Ésta por ser una de las cadenas de «fast-food» más extendidas, quizás mejor que ninguna representa el estilo de vida uniforme y universalizada, que no se limita a un espacio cultural concreto.⁵⁹ Veamos cómo lo comentan en el prólogo los propios editores, quienes se refieren principalmente al ambiente latinoamericano; no obstante, lo dicho se puede aplicar perfectamente también a España:

Sobre el título de este volumen de cuentos no valen dobles interpretaciones. Puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo. Más bien, la idea del título tiene algo de llamado de atención a la mirada que se tiene de lo latinoamericano. No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles.

58 Véase, por ejemplo, el trabajo de George Ritzer publicado bajo el sugerente título de *The McDonalization of Society* (1996).

59 Semejantes paralelismos están condicionados, de hecho, por las mismas motivaciones que en el caso de Yevgueni Yevtushenko. Mencionemos que otros autores emplearon una denominación muy parecida: McWorld. Véase por ejemplo el libro de Benjamin R. Barber titulado *Jihad versus McWorld. Terrorism's Challenge to Democracy. How Globalism and Tribalism Are Reshaping the World* (1996).

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y mucho más cercano al concepto de aldea global o mega red.

El nombre (¿marca registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. [...] Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos (Fuguet, Gómez, 1996: 14–15).

Los autores, cuyos textos están incluidos en el volumen, ofrecen una visión esencialmente tremenda del mundo finisecular, visto desde una perspectiva particular: la de la juventud urbana de sus respectivos países, de sus sociedades y culturas. Estos jóvenes, sin embargo, comparten las mismas influencias musicales, cinematográficas y, en menor medida, también literarias, de modo que esta cultura universal representa un marco referencial absoluto en el que se van diluyendo, poco a poco, las diferencias entre sociedades localizadas en distintas partes del planeta. Para ilustrar lo dicho, nos sirven muy bien las palabras de Alberto Fuguet y Sergio Gómez con las que se concluye la presentación del «nuevo espacio mcondiano»:

debajo de la heterogeneidad algo parece unir a todos estos escritores [quienes aparecen en el libro], y a toda una generación de adultos recientes. El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediamente sin buscarlo. Hemos crecido pegados a los mismos programas de televisión, admirando las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica. Todo esto trae, evidentemente, una similar postura ante la literatura y el compartir campos de referencias unificadores (Fuguet, Gómez, 1996: 18).

Una de las consecuencias de la globalización en el campo cultural es el hecho de vivir en un mundo «empequeñecido», donde van desapareciendo las fronteras divisorias entre sociedades de países diferentes, que al renunciar a las propias particularidades y con ello a la diversidad, cada vez más, van asemejándose una a la otra. Frente a lo local se da preferencia a lo universal, cuyo radio de acción es mucho más amplio y menos limitado. Según comenta Lipovetsky: «El espacio, en cierto modo, se ha encogido y el tiempo acelerado, hemos entrado en la era del espacio-tiempo mundial» (2011: 18).

Éste es pues el contexto cultural en el que se publican las óperas primas de la Generación X. Como se puede apreciar la narrativa finisecular, igual que la tremendista de la posguerra, refleja los problemas de la sociedad en la que nace y emerge como una reacción artística en respuesta a los impulsos de la vida cotidiana. Difícilmente en la historia del siglo XX encontraríamos dos períodos situados en el ficticio eje temporal tan lejos el uno del otro que, sin embargo, al margen

de las diferencias lógicas y naturales, guardasen también tantas semejanzas. Antes de pasar a señalar los puntos compartidos, veamos primero las diferencias más llamativas entre los dos períodos en cuestión: los años cuarenta en la España de la posguerra, y la década de los noventa en un país transformado y prácticamente irreconocible. Los cambios forman parte natural del desarrollo de cada sociedad, sin embargo, en el caso español es posible constatar que se trata de uno de aquellos Estados europeos en los que a partir de la segunda mitad del siglo XX se asistirá a los más radicales, profundos y dramáticos cambios y complejos procesos reformistas.

Al terminar la Guerra Civil, según observa Inmaculada de la Fuente, el país se encontraba en una situación desolada, y debido a una destrucción casi absoluta, se quedó prácticamente en ruinas.

Regiones devastadas, provincias yermas, cultivos abandonados. ¿Cómo pretender que los pueblos y ciudades conservaran el mismo rostro tras la hecatombe? La violencia, al menos la más cruel y visible había terminado, pero empezaba la nada.

Como en el inicio del Génesis, en los cuarenta no había nada. Ése era el sentir de muchos españoles cuando escudriñaban en sus despensas o se aventuraban a inspeccionar la calle (Fuente, 2002: 37).

De semejante situación se deduce que el país atravesaba períodos difíciles, agravados por una marcada y profunda crisis económica. En consecuencia, la mayoría de la sociedad española vivía en la miseria, sufriendo de una escasez de alimentos y pasando hambre. Y aquí hay que buscar las razones por las que el hambre representa un tema esencial en la narrativa de la posguerra con el que el lector inevitablemente tiene que topar de una manera u otra. En los noventa éste no será el mayor de los problemas palpantes, todo lo contrario. Según observan algunos articulistas: «Si en la posguerra media España estaba tísica, a finales del siglo XX la otra media padece trastornos psicosomáticos. El problema ahora no es conseguir un plato de lentejas, sino que el plato no engorde» (Argos, 1992: en línea). La vida acelerada en un mundo globalizado regido por las leyes del consumo y del hiperconsumo, en términos de Lipovetsky (2010), genera nuevos problemas, antes prácticamente desconocidos –cabe mencionar por lo menos, las neurosis, el estrés y las enfermedades psicosomáticas, como la anorexia y la bulimia, por nombrar solo algunas de las más corrientes enfermedades de la civilización–.

La literatura de corte realista vuelve su mirada hacia la actualidad procurando ofrecer una visión particular de la sociedad, de modo que los grandes trances, conflictos y problemas se convierten en temas principales que en las obras literarias reciben su reflejo artístico. A pesar de las disparidades entre las respectivas fases históricas de la sociedad, la posguerra comparte con la década de los noventa algunos puntos en común: se trata de períodos en los que se abre una nueva

etapa, surge una generación literaria joven cuya obra despertará muchos debates, y renace una inusual estética llamativa y singular, cuya existencia, sin embargo, se cuestionará y se pondrá en duda.

3.2.3. El síndrome del «lobo malo»

Las cifras de las estadísticas demuestran que desde hace varias décadas en Europa vivimos en una sociedad de bienestar generalizado y de considerable abundancia material –asociada, a su vez, con el consumo, y el hiperconsumo–, no obstante, este hecho no nos asegura una mayor satisfacción. En esta relación cabe mencionar *La felicidad paradójica* de Lipovetsky, donde el sociólogo francés ofrece un minucioso análisis del mundo occidental.

La sociedad de hiperconsumo es contemporánea de la espiral de la ansiedad, de las depresiones, las carencias de autoestima, el duro trabajo de vivir. Recordemos lo que dijo Woody Allen: «Dios ha muerto, Freud ha muerto y, en cuanto a mí, no me siento bien»: a todos les cuesta cada vez más afrontar las dificultades de la vida, todos tienen la sensación de que la vida es más opresiva, más caótica, más «insoportable» precisamente cuando mejoran las condiciones materiales (Lipovetsky, 2010: 140–141).

Y justo esto constituye una de las mayores paradojas de nuestra sociedad. Según apunta el sociólogo noruego Thomas Hylland Eriksen, en comparación con las generaciones de nuestros padres, y de nuestros abuelos, disfrutamos de un nivel de vida mucho mejor, aunque, no obstante, no estamos más contentos que ellos, más bien todo lo contrario (cfr. 2010: 55–56). Según comenta Gill Lipovetsky «[m]ientras resplandece la euforia del bienestar, todos tienen, más o menos, la sensación de no haber vivido lo que habrían querido vivir, de no ser comprendidos debidamente, de estar al margen de la “verdadera vida”» (2010: 141).

Los autores de la Generación X ofrecen en sus novelas la plasmación artística del perfil de un sector determinado de jóvenes de la sociedad española finisecular, cuyas vivencias diarias reflejan estas circunstancias, examinadas por ambos pensadores europeos recién nombrados. De este modo, el lector observa cómo se produce un desequilibrio peculiar en las vidas de los protagonistas, si las comodidades y las seguridades económicas están contrarrestadas por una falta de aspiraciones, y una ausencia de valores positivos. En consecuencia, los personajes están frustrados, permanentemente descontentos y, en el fondo, son profundamente infelices.

Eriksen, a este respecto, habla del «síndrome del lobo malo» (cfr. 2010: 25–26). Con el ejemplo del personaje animal del lobo del cuento tradicional de los tres cerditos, demuestra que en el mismo momento en que uno alcanza su meta, si no se propone otra, nueva, pierde, inevitablemente, el sentido de su existencia.

Así pues, el hecho de obtener siempre lo que uno desea, en vez de proporcionar satisfacción, se convierte en causa de grandes frustraciones. Es el caso de Carlos, protagonista de *Historias del Kronen*, un prototipo de personaje abúlico, un joven que aparentemente «lo tiene todo», dado que vive sin preocupaciones, rodeado de lujos, sin la necesidad de esforzarse para conseguir lo que se le antoja. Pero esta abundancia material contrasta con un vacío espiritual de profundidades abismales.

Aunque a primera vista puede parecer que la existencia del protagonista se basa en puras diversiones despreocupadas, lleva una vida desordenada que en realidad no le satisface. Por eso busca algo con que romper la monotonía de sus días; pero sus esfuerzos poco sistemáticos –aunque no por ello menos desesperados–, se realizan siempre dentro del mismo campo de actividades que resulta muy limitado: salir con amigos, entablar relaciones sexuales sin compromisos, matar el tiempo entre citas y encuentros, etc. Detrás de la «ligereza» de la existencia del personaje se pueden intuir ciertas señas que, inevitablemente, nos hacen pensar en «las muecas de angustia del malestar» (Lipovetsky, 2010: 140). En consecuencia, en la vida de Carlos –sin preocupaciones económicas y repleta de comodidades–, se plasma una de las tendencias más paradójicas que se propagan en la segunda mitad de la década de los noventa, y que atañe a un número cada vez mayor de personas. El personaje cuenta con seguridades y certezas de todo tipo, no se ve limitado por compromisos, ni responsabilidades, de hecho lo tiene todo, y puede hacer lo que le plazca, no obstante, a pesar de ello, no está contento. «Un paso adelante, un paso atrás: la alegría, la gracia de vivir no están en la agenda del progreso. Cada vez más satisfacciones materiales, cada vez más viajes, juegos, esperanza de vida: pero eso no nos ha abierto de par en par las puertas de la alegría de vivir» (Lipovetsky, 2010: 141).

3.3. La narrativa de la Generación X

3.3.1. La irresistible levedad del silenciamiento

En el momento de su publicación las obras de los integrantes de la Generación X no contaron con una amplia acogida en el mundo de las letras, más bien todo lo contrario; de manera que, en ciertos aspectos, podemos observar cómo se repite el «guión tremendista» de la posguerra. Según las cavilaciones de Germán Gullón, el formidable interés que la narrativa de estos escritores despertó entre los lectores vino acompañado por un desapego significativo de la crítica y de los círculos académicos, puesto que estos narradores:

Escribían una literatura comprometida con lo cotidiano, con sus experiencias personales, y contaron como únicos aliados a los lectores jóvenes, quienes enseguida le cogieron

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

el gusto a leer las novelas X porque les parecían relevantes para su situación personal. Contrarrestaron con la compra masiva de las obras el silenciamiento o el desdén impuesto por la mayoría de los profesores universitarios y críticos literarios (Gullón: en línea).

Efectivamente, si repasamos la bibliografía secundaria, notaremos que la mayoría de los primeros estudios sobre la narrativa de la Generación X la realizaron hispanistas extranjeros, ante todo norteamericanos. Es posible interpretar el mencionado desdén, igual que el silenciamiento en el ambiente nacional, como producto más o menos directo de una serie de circunstancias. Según advierte Gullón, las principales causas que desembocaron en esa situación de incoherencia tienen que ver con el hecho de que parte de la crítica recurría a la aplicación de criterios tradicionales para realizar su valoración, mientras que «[e]n cambio, los autores, sus ficciones, los personajes que en ellas aparecen y sus modos poco convencionales de comportarse, pedían que los textos no fueran juzgados desde patrones fijos, sino desde las preferencias del lector individual» (Gullón, *ibid.*). Sin embargo, según se añade a continuación en el artículo:

Estas novelas representaron, pues, una realidad existente. Los que se negaron a aceptar estas novelas como la representación de una cambiante realidad rehusaban en el fondo aceptar el desarrollo ocurrido en la sociedad en los años noventa (Gullón, *ibid.*).

La narrativa de la Generación X cayó sobre la escena literaria finisecular inesperadamente como un meteoro, y de igual manera que el tremendismo en la posguerra, despertó reacciones muy diversas. Si en relación con el tremendismo sirvió de detonante la *Familia de Pascual Duarte* de Cela, en los noventa ese mismo papel lo desempeñó *Historias del Kronen* de Mañas. Además, recordemos que con la aparición de la ópera prima de Mañas, así como ocurrió décadas atrás con la de Cela, se inicia una nueva fase de la narrativa española. Cuando el libro de Mañas salió a la luz, debido a que difería radicalmente de la producción literaria anterior, resultó imposible encasillarlo –como pasó con la novela celiana en los años cuarenta–. Y finalmente apuntemos que en cuanto a su valoración, esta ficción provocó todo tipo de reacciones contrarias. Si bien es cierto que debido a la manera particular de tratar los temas planteados, la novela causó un rechazo innegable entre algunos críticos y estudiosos (Henseler, Pope, 2007: xvi), por otro lado, sin embargo, tampoco faltaron evaluaciones positivas, como por ejemplo las de Pilar Capanaga:

A pesar de su juventud, Mañas hace alarde de maestría creadora, consiguiendo mantener a lo largo de la novela, a través del lenguaje bastante monótono y sin ninguna pretensión de estilo alto, es más, con un anti estilo, una tensión dramática, que alcanza un clímax verdaderamente estremecedor en su epílogo trágico (1996: 51–52).

Desde el primer momento *Historias del Kronen* se mereció el aplauso de Manuel Vázquez Montalbán, quien apreció, ante todo, la forma con que el autor plasmó la sociedad finisecular en su obra, e incluso llegó a trazar paralelismos entre la novela de Mañas y *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio (cfr. Ortiz, 2003: en línea). Varios estudios destacaron que en toda la narrativa de la Generación X existen unos puntos de intersección que la unen al neorrealismo (Henseler, Pope, 2007: xi). No obstante, aparecieron también valoraciones que procuraban inscribirla en la línea del *realismo sucio*. Por otra parte, algunos de los propios autores se oponen a semejante clasificación. Así, en 1998 José Ángel Mañas publica un artículo –un «manifiesto punk» (Urioste, 2004: en línea)– titulado «Literatura y punk. El legado de los Ramones.», donde define las bases de su propia creación literaria, y declara: «También Umbral se ha preocupado de etiquetar cierta nueva literatura como Realismo Sucio, y parecía ilusionado en su momento» (Mañas, 1998: 40). Además, el autor en una nota añade la siguiente aclaración: «Lo de Realismo Sucio se suele aplicar a Carver, Tobias Wolff y Richard Fox. Tiene ciertas connotaciones sociales que no siento que puedan aplicarse a lo que hacen mis jóvenes [sic] drugos» (Mañas, 1998: 43).

3.3.2. El peso de la X en la narrativa de José Ángel Mañas y Ray Loriga

3.3.2.1. Frente a la brecha generacional

La vida de los protagonistas de *Historias del Kronen* se nos presenta como una existencia pasiva, reducida a su función vegetativa, puesto que los protagonistas se sumergen deliberadamente en una inactividad que causa estragos y tiene como consecuencia el hastío. Así, somos testigos de cómo estos jóvenes están atrapados en un estado de aburrimiento permanente, incluso en situaciones en las que, supuestamente, se divierten. El aburrimiento finalmente pasa a ser una parte inseparable de su vivir, que se convierte en su propio estilo de vida. El norte hacia el que están dispuestos a mirar parece ser el representado por el «sacro trinomio» de *sex, drugs and rock and roll* (Henseler, Pope, 2007: xviii), pero aun así, detrás de la mayoría de sus actividades, en realidad se esconde la necesidad urgente de matar el tiempo.

Los conflictos generacionales entre padres e hijos aparecen recogidos en la mayoría de las obras de la Generación X. El tema de la brecha generacional es eterno, y según comenta Astur González «sea la generación que sea, estamos hablando de algo muy antiguo e inherente al hombre: el rechazo a lo inmediatamente anterior y consolidado para buscar la propia identidad» (2012: en línea). Como veremos, sin embargo, a diferencia de las épocas anteriores, en el caso de los protagonistas finiseculares se encuentra una aparente ausencia de enfrentamiento

tos ideológicos, de conflictos motivados por diferentes posturas ante importantes cuestiones políticas o éticas.

Los personajes principales provienen de familias económicamente bien situadas, por lo cual no se ven obligados a resolver problemas prácticos de cómo garantizarse ingresos regulares, de manera que desconocen totalmente este tipo de preocupaciones. Llevan una vida parásita a costa de sus padres, de los que exigen sin reparos y reciben con naturalidad lo que se les ofrece, sin ni siquiera agradecerlo. Éste es el caso de Carlos, protagonista de *Historias del Kronen*, quien, cuando su padre le pregunta sobre sus planes para las vacaciones, responde que no piensa hacer nada. Ante la propuesta de su progenitor de realizar un viaje de estudios a Francia para aprender francés, el protagonista se niega, ofreciendo una respuesta que necesariamente le desagrada al padre. Veamos cómo argumenta.

Le explico al viejo que no me interesan los idiomas. Además, es un coñazo viajar.

–Es un coñazo viajar, es un coñazo viajar. ¿Qué no es un coñazo para ti?... Dímelo, Carlos, porque yo te juro que no sé qué hacer contigo. No te entiendo. [...] –¿Pero cómo pretendes que te comprendamos si nunca nos dices nada?

–Yo no necesito comprensión,– digo. Necesito tu dinero, eso es todo.

El viejo se ha callado. El silencio se alarga y miro la tele. Está terminando el telediario.

–Bueno hijo. No quería ponerme a discutir. Dejémoslo (Mañas, 1998: 66–67).

Carlos no le da ninguna respuesta a su padre, no solamente porque no le interesa conversar con él, sino además porque simplemente no la tiene. Su vida despreocupada gira casi por exclusivo alrededor de sus salidas nocturnas, sus encuentros con los amigos con quienes se cita para ir juntos a diferentes bares madrileños y a conciertos de música; de hecho, él no está motivado ni en lo más mínimo para cambiar ese repertorio monótono.

En la narrativa de la Generación X los conflictos y discordancias entre padres e hijos representan un tema importante. Podemos comprobar, sin embargo, que a diferencia de las épocas anteriores los protagonistas finiseculares se encuentran en una situación distinta. Antes los desacuerdos entre miembros de dos generaciones diferentes se debían principalmente a conflictos de ideas incompatibles. La juventud de la posguerra, por ejemplo rechazaba los postulados sustentados por sus padres y, en general, por la generación mayor. Teniendo una visión distinta más abierta a la tradicional, los jóvenes se rebelaban contra todo lo que oprimía su voluntad y su libertad personal. Claro ejemplo de lo dicho es Andrea, la protagonista de *Nada*, quien mejor expresa la rebeldía y el rechazo a la subordinación; basta con mencionar los múltiples conflictos de la heroína con su tía Angustias, que pretendiendo asumir el papel de sus padres intenta dominarla e imponerle su propia voluntad.

También los jóvenes noventeros rechazan los valores y los ideales de la generación mayor, pero puesto que no tienen unas aspiraciones propias con que

reemplazarlos, se quedan sin nada, sin las necesarias pautas referenciales. Por lo general se construyen «una identidad subversiva con la que expresar su nihilismo, su falta de posicionamiento y su privación de conciencia social» (Urioste, 2004: en línea). Asimismo los jóvenes de los noventa se oponen a las opiniones de sus padres, pero sin contar con una visión alternativa, con la que puedan argumentar y respaldar semejante negación, dado que ni ellos mismos saben qué quieren. Otra vez estamos frente a la X de su existencia, la gran incógnita de sus deseos, de su falta absoluta de ambiciones, de su crisis de identidad. La continuación de la escena mencionada más arriba con la que culmina la discusión de Carlos con su padre representa un ejemplo ilustrativo.

–Vosotros los jóvenes lo tenéis todo: todo. Teníais que haber vivido la posguerra y hubierais visto lo que es bueno...

Ya estamos con el sermón de siempre. El viejo comienza a hablar de cómo ellos lo tenían mucho más difícil, y de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos. La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentaiochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época. Pienso en responderle que justamente lo que nos falta es algo por lo que o contra lo que luchar. Pero paso de discutir con él (Mañas, 1998: 67).

La escena resulta interesante por varias razones. Primero, mencionemos la inesperada pasividad del padre, que no hace ni un solo comentario sobre la conducta inexcusable de su hijo; éste le falta al respeto sin reparo, y se comporta de una forma insolente y descarada. El padre no solo que no objeta ese comportamiento inaceptable –además de impensable e imperdonable en su propia juventud–, sino que, encima, es él quien finalmente propone reconciliarse. Segundo, conviene apuntar que a Carlos no le interesa hablar con su padre y así se lo dice explícitamente. No piensa aclararle sus posturas, ni tampoco quiere decirle qué opina. La falta de interés se refleja en sus parcas respuestas de carácter discrepante y evidentemente hostil. Tercero, aunque el protagonista no lo verbaliza en voz alta, queda claro que se da perfecta cuenta de la falta de ideales que caracteriza a su generación, y es consciente de que ese hecho se vuelve un factor limitador. Por otro lado, sin embargo, aunque lo sepa, no hace nada para cambiarlo.

3.3.2.2. La espiral de la violencia

En las últimas dos décadas podemos observar cómo las múltiples facetas de la violencia obtienen su plasmación artística en un número cada vez mayor de obras de autores contemporáneos, y se convierten en un tema o motivo, si no central, por lo menos relevante. Sin temor a la exageración, es posible asimismo

constatar que en el caso particular de la literatura de los últimos años, el tema de la violencia se perfila como uno de los más vistos y tratados no solo en las obras de escritores consagrados, sino también en las de autores noveles que apenas se han introducido en el mundo literario. Así pues, la violencia, sin limitarse a un solo género, se relaciona tanto con la poesía, como con el teatro y la narrativa; y dado su carácter transgresor y su gran peso en la sociedad actual, obviamente se convierte en un referente significativo en el ensayo moderno.

No obstante, es evidente que la temática se ha convertido en una de las más inspiradoras, ante todo, en el campo de la novela, y la producción de los últimos períodos lo prueba holgadamente. Además, en la literatura hispanoamericana esta tendencia está vinculada incluso con el surgimiento de nuevos géneros y subgéneros novelísticos, como es el caso de la narconovela, la novela del sicario o la sicaresca (Osorio: 2005). A nivel internacional se ha presenciado dicho incremento de interés por la violencia «novelada» también fuera del mundo hispano –especialmente en la época finisecular–, donde tiene su máxima representación, por ejemplo, en la narrativa de Brett Easton Ellis sobre todo, en su novela *American Psycho* (1991). En este contexto conviene apuntar que el libro de Ellis, y en concreto su protagonista, constituye uno de los referentes intertextuales más importantes en *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas.

Según se puede apreciar, a la violencia se le atribuye una importancia clave también en la narrativa de los representantes de la Generación X: precisamente en las novelas de Mañas, pero también de Ray Loriga, así como, en menor medida, en la producción de Lucía Etxebarria. Estos autores se centran en la representación tanto de los diversos aspectos de la violencia, como de los demás fenómenos negativos que se asocian con ella. Resulta especialmente interesante observar, en este contexto, cómo la violencia de un mero tema pasa a convertirse en un elemento estructural significativo que obtiene un papel importante a la hora de desarrollarse el discurso narrativo. Además, hay otro aspecto que merece una atención especial. Frente a la excesiva presencia de la violencia, sobre todo, en los medios de comunicación suele especularse –principalmente en relación con su dimensión ética– acerca de si su manifestación puede considerarse un producto indeseable de la sociedad moderna, y si así fuera, hasta qué punto. Recordemos el ensayo *On Violence* (1970) de Hannah Arendt –que hoy día representa un referente ineludible–, donde la autora estudia la relación entre la violencia y el poder. En cuanto a lo dicho anteriormente, cabe recurrir a la siguiente cita de la reconocida filósofa alemana:

Nadie consagrado a pensar sobre la Historia y la Política puede permanecer ignorante del enorme papel que la violencia ha desempeñado siempre en los asuntos humanos, y a primera vista resulta más que sorprendente que la violencia haya sido singularizada tan escasas veces para su especial consideración (Arendt, 2006: 16).

Si nos centramos en la violencia y sus manifestaciones, desde hace tiempo, en nuestra sociedad occidental prácticamente no existe ningún tipo de tabú que esté vinculado a aspectos de la vida que en épocas anteriores eran considerados delicados, y por ello, se aconsejaba evitarlos en debates públicos. Esa «caída de los tabúes» (Lipovetsky, 2010: 232) atañe directamente también todas las barreras invisibles anexadas a las posibles representaciones de la violencia en el arte. Por lo tanto, si su plasmación artística llega a criticarse, el problema muchas veces no viene representado por la materia en sí, puesto que en tales casos lo que suele cuestionarse es, más bien, la manera de cómo se realiza este retrato violento. Hay quienes se oponen a lo que consideran una estetización nociva de la violencia y del crimen, dado que, según su opinión, las consecuencias conducen a una mayor visibilidad, o incluso a una glorificación de dicho fenómeno maligno. Semejantes consideraciones se hallan particularmente discutidas, ante todo, en el campo de las artes audiovisuales, pero afloran también en relación con la literatura. Citemos a Julio Ortega que, en un estudio dedicado a esta problemática, reflexiona sobre qué formas deberían adoptar las respectivas representaciones literarias de la violencia.

¿Cómo representar esta materia de la violencia [...]? Algunos artistas y escritores parecen creer que directa e inmediatamente, esto es, en toda su crudeza. Pero como toda representación está hecha de mediaciones, la literatura de la violencia corre el riesgo de su interpretación. La representación más descarnada podría ser un acto de violencia ella misma. Incluso, su manipulación, tal como ocurre en los “reality shows”; y peor aún, su conversión en mercancía irrisoria: cuanto más miserable, más valiosa. [...] Los novelistas, dijo Vargas Llosa, son como buitres: se alimentan de carroña. [...] Por eso construir una mirada sobre la violencia es el dilema ético actual (Ortega, 2006: en línea).

Sin duda alguna, el mero reflejo de la violencia no es deseable; pues resulta indispensable tener en cuenta que la Literatura con mayúsculas –aquella que procura cumplir con las ambiciosas funciones estéticas, y aspira a servir al lector de algo más que de simple pasatiempo veraniego–, debería siempre invitar a la reflexión, tocando asuntos palpitantes, que preocupan a la sociedad actual. Por consiguiente, es asimismo necesario que se planteen cuestiones inquietantes, que permitan ir abriendo debates públicos de un mayor alcance, sin que estén restringidos exclusivamente a los círculos académicos e intelectuales. Por otra parte, no cabe la menor duda de que una reproducción simplicista y superficial de la violencia, exenta de una dimensión transgresora no puede contribuir al diálogo sobre los problemas que dicho fenómeno genera en la sociedad. En este contexto es preciso recordar las siguientes palabras de Susan Sontag:

La designación de un infierno nada nos dice, desde luego, sobre cómo sacar a la gente de ese infierno, cómo mitigar sus llamas. Con todo, parece un bien en sí mismo

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

reconocer, haber ampliado nuestra noción, de cuánto sufrimiento a causa de la perversidad humana hay en un mundo compartido por los demás (Sontag, 2010: 8).

Conviene apuntar que la violencia constituye uno de los temas primordiales del tremendismo de la posguerra, por lo cual resulta interesante estudiar las obras de la Generación X para poder compararlas con las de la posguerra, especialmente en relación con las formas empleadas para tratar este inquietante objeto literario. Dejemos aparte las existentes definiciones de la propia violencia, así como la cuestión de los límites hasta los que su representación artística resulta aceptable o no, ya que la óptica puede cambiar según los contextos respectivos: comenzando por las diferencias dadas por factores culturales y sociales, y terminando por los criterios, gustos y preferencias individuales.

Tan solo mencionemos a Slavoj Žižek, uno de los pensadores contemporáneos que se ha dedicado sistemáticamente a esta problemática, y destaquemos en concreto su libro *Violence: Six Sideways Reflections* (2008), donde el filósofo esloveno hace distinciones entre varios tipos de violencia. Por un lado habla de la violencia individual o subjetiva, cuyo agente es reconocible, y por eso se puede identificar. Por consiguiente, esta violencia resulta siempre visible, y, de hecho, es la única que suele tomarse en cuenta. Por otro lado, distingue la violencia objetiva que es generadora de la anterior; en este contexto cabe diferenciar, además, entre la violencia simbólica y la sistémica. La primera es ejercida mediante el lenguaje, y aunque resulta más difícil de advertir, dispone de la misma efectividad que la violencia subjetiva. La violencia que menos se nota, desde luego, es la sistémica, provocada por los desajustes de los sistemas políticos y económicos. Según observa Žižek «a diferencia de la violencia individual o subjetiva, percibida como una perturbación del estado normal de las cosas, la violencia objetiva es inherente a tal *normalidad* y por lo tanto resulta invisible» (2009: 11).

De todas las formas en que la violencia se puede manifestar, tomaremos en consideración, ante todo, aquellas, que se relacionan con la violencia individual o subjetiva, aunque en menor medida enfocaremos asimismo la violencia simbólica y la sistémica. Según observan Cristina De Peretti y Francisco Vidarte ante la necesidad de distinguir entre la «violencia lingüística» y la «violencia manual», resulta extremadamente difícil decir cuál de las dos formas es peor. «Se podría discutir largo y tendido acerca de qué es más violento y qué es más preferible: si el disparo de las armas de un pelotón de fusilamiento o el “¡Apunten! ¡Fuego!” del jefe de dicho pelotón» (Peretti, Vidarte, 1999: 101).

En las novelas de la Generación X las diversas manifestaciones de la violencia se ven reflejadas a través de las dos formas recién mencionadas. Apuntemos además que mientras a la primera –a la violencia lingüística–, le corresponde el nivel verbal, psíquico y mental, la segunda –la violencia manual–, se realiza a nivel físico. Por otro lado, cabe señalar que si este segundo tipo abarca escenas de actos

y hechos violentos en sí mismos, el primero se ejerce mediante el lenguaje que sirve de herramienta básica para transmitir ideas violentas. Conviene subrayar, por lo tanto, que en el corpus narrativo que queremos estudiar, el lenguaje literario y su empleo cumplen una función clave, en su doble dimensión, es decir, en la comunicativa y, ante todo, en la estética.

En el entorno de lo dicho anteriormente es necesario señalar el grado de innovación a que el lenguaje literario llega en las novelas de Loriga, así como en las de Mañas, sobre todo gracias al uso del argot y de los registros lingüísticos propios del habla de los jóvenes. Según observan algunos críticos, estos autores no se preocupan por la perfección del lenguaje literario, sino que su principal esfuerzo consiste en la redefinición de la lengua en sí (Everly, 2007: 171). En este sentido se menciona además su enorme impacto social entre los lectores jóvenes, lo que, a su vez, conduce incluso a tales conclusiones, como que «el texto de Mañas y el grupo social que representa está impulsando, a través de la literarización, la posibilidad de formar parte del acervo común» (Capanaga, 1996: 59).

Los críticos suelen acentuar la importancia del diálogo y el uso de los recursos orales en las obras de estos dos autores; sin embargo, según algunas opiniones, esa circunstancia conduce a una supuesta pobreza del lenguaje; y de hecho, precisamente a esto se refería una parte de las reservas críticas. No obstante, otros investigadores, por el contrario, observan que: «[e]n efecto, las novelas de Mañas y compañía vienen repletas de diálogos y monólogos, porque los escritores querían zafarse de las restricciones impuestas por la lengua escrita según un patrón académico» (Gullón: en línea). Asimismo Carmen de Urioste sostiene que «las narraciones de Mañas provocan inquietud tanto por su contenido como por la anarquía introducida en el lenguaje de las mismas, ya que supone la subversión más evidente del orden establecido» (2004: en línea). Y finalmente cabe mencionar a Carter E. Smith, quien en relación con *Historias del Kronen* opina que la novela con sus «principal characters, themes, language, style, even narrative space and structure, portrayed an overt, social disillusion and discovered a barely contained violence within the social relations of a young generation of Spaniards» (2004: en línea).

Para ilustrar el caso de la violencia realizada a nivel físico, podemos citar una escena de la novela *Caidos de cielo* de Loriga (2000: 63), en la que el personaje principal, tras un conflicto banal, mata a un agente de seguridad. Resulta interesante analizar tanto la forma en la que la situación está plasmada, como el empleo de los recursos correspondientes. Veamos un ejemplo concreto: «La bala entró por la mejilla, justo por encima de la sonrisa, y después siguió subiendo hasta el cerebro, al salir se llevó la gorra» (Loriga, *ibid.*). El hecho violento, cuya propia naturaleza es escalofriante, está descrito de una forma imparcial, fría y referencial, como cualquier otro de los actos más habituales y comunes, ejercidos con rutina y naturalidad. En la descripción, que consiste en apenas dos líneas, puede

observarse un desarrollado sentido de síntesis, que, aun así, cuenta con pequeños detalles especiales que merecen atención. Estos pormenores no solo precisan las respectivas fases de la trayectoria de la bala, sino que además subrayan el giro incomprensible del incidente, así como su desenlace trágico. Nótese que la bala que mató a la víctima perforó «la mejilla, justo por encima de la sonrisa» (Loriga, *ibid.*); ese matiz, igual que la imagen de la gorra volante, contribuye a resaltar aún más el carácter absurdo de lo ocurrido.

La descripción anteriormente citada del hecho violento sigue desarrollándose mediante el empleo de los mismos recursos, por los que incrementa considerablemente la tensión interna. «El guardia estaba en el suelo pataleando, ya sabemos que nadie se movió, si somos honestos, no creo que estos guardias le caigan bien a nadie, en cualquier caso no pataleó mucho, enseguida se estiró como un arco, como un arco sin flecha, un arco inútil» (Loriga, 2000: 63). La descripción del hombre «pataleando», así como la comparación del cuerpo con «un arco», encima «inútil», contribuyen a la intensificación del impacto de la escena. Por otra parte, es notable una ausencia de voces expresivas con una mínima carga emocional, que hubiera podido esperarse en semejante situación dramática. Por lo tanto, debido a esta desproporción, la tensión interna en la descripción llega a aumentar todavía más. Además, de este modo se pone de relieve la agresividad irrazonable del personaje, así como las inexplicables causas de su conducta, de manera que el episodio deja en el lector una sensación turbadora y chocante. No obstante, a continuación, el narrador señala un aspecto crucial gracias al que se consigue dar un giro al episodio.

Que tu hermano mate a alguien no deja de ser una experiencia. No es como leerlo en el periódico. El horror pasa a formar parte de la familia y eso lo cambia todo. Al muerto no le conoce uno de nada, pero al asesino sí. No digo que esté bien, no quiero que nadie se confunda, sólo digo que cada pistola tiene dos lados y a cada lado hay una persona y que si se explica bien la historia, no como la contaron en televisión, la canción suena de otra forma. Aunque, eso sí, sigue siendo una canción llena de muertos (Loriga, 2000: 63-64).

De esta forma se consigue subrayar la necesidad de tomar en consideración las razones que desembocan en incidentes de este tipo, así como la importancia de buscar las raíces de semejantes conductas incomprensibles. Puesto que detrás de cada hecho hay un agente, para poder prevenir y evitar tales «horrores familiares», resulta indispensable analizar los motivos del agente, y ver qué es lo que hay detrás, en respuesta a qué impulsos concretos éste ha actuado.

En cuanto a la violencia ejecutada en el plano verbal o mental, podemos observar que efectivamente en la narrativa de la Generación X encontraremos numerosos ejemplos de sus expresiones. El lenguaje al que recurren los autores para ponerlo en boca de sus personajes, a menudo refleja el uso abusivo de vulgarismos, así como

de expresiones con connotaciones violentas. Parcialmente se trata de ejemplos de desesemantización de los conceptos originales, palabras que se van vaciando de su significación léxica para recibir una función diferente, inherente a la expresividad. Dicho de otro modo, el empleo de tales expresiones es un recurso que sirve, principalmente, para reflejar el humor y el estado emocional del hablante.

Entre los vulgarismos utilizados por los protagonistas jóvenes abundan los que giran alrededor de lo escatológico. Mencionemos uno de los ejemplos ilustrativos de *Lo peor de todo* de Ray Loriga, del mismo comienzo de la novela. «Los tíos como Peña Enano van siempre detrás de la mierda ajena y así nunca se enteran de cómo les apesta el culo» (Loriga, 1999: 9). De hecho, así termina la primera viñeta en la que el protagonista apenas acaba de presentarse al lector. Asimismo, se podría citar una escena de *Caidos del cielo* del mismo autor.⁶⁰ «-Eran como una familia loca. -Eran como una gran mierda» (Loriga, 2000: 74). Otro rasgo curioso consiste en el hecho de que los personajes con frecuencia recurren al uso de un registro vulgar incluso en situaciones corrientes, desprovistas de elementos molestos que puedan causar desagrado. En este caso particular se trata de una apropiación del lenguaje vulgar que sirve de rasgo distintivo, de modo que mediante el «lenguaje y un comportamiento lingüístico diferenciador» (Capanaga, 1996: 59), los personajes logran trazar a su alrededor una línea divisoria para distanciarse de los demás.

Cabe aludir, en este contexto, a la idea heideggeriana del lenguaje como un espacio específico donde se desarrolla una parte esencial de la existencia humana, pues según sostiene el filósofo alemán «[e]l lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre» (Heidegger, 2013: 9). En este sentido el lenguaje constituye, para cada persona, un lugar íntimo, donde se presenta en su desnudez, en su forma de ser auténtica, sin ropa ni maquillaje, de modo que se llega a revelar su esencia y su verdadera cara. Así pues, la forma de apoderarse del lenguaje al preferir ciertos estilos, ofrece, nada más, una mirada a los rincones más escondidos de dicha «morada».

En las obras de los autores de la Generación X abundan también acciones con manifestaciones de la violencia verbal, ejercida en el plano mental. Se trata de ataques violentos dirigidos contra otras personas, principalmente en momentos en los que los personajes expresan sus opiniones e ideas con la clara intención de lacerar al otro y de hacerlo sufrir. En semejantes situaciones no necesariamente se recurre al empleo de un léxico vulgar, aunque en muchos casos es así. Por ejemplo, mencionemos una de las numerosas escenas de *Historias del Kronen*, en la que Carlos insulta a Roberto, de quien intuye que es homosexual. Es obvio que el personaje pretende ofender a su amigo, para molestarlo, e incluso, para herirlo

60 En 1997 la novela fue llevada a la pantalla grande con el título de *La pistola de mi hermano*, de cuya dirección y guión se encargó el propio autor. En la edición de la que citamos, el título original de la novela se ha modificado en *La pistola de mi hermano (Caidos del cielo)*. Para evitar confusión, a partir de ahora nos referiremos a la novela solamente con su título original, i. e. *Caidos del cielo*.

(cfr. Mañas, 1998: 193–194). Puesto que Roberto, aparentemente carece de fuerzas para oponerse y resistir a los ataques, Carlos está disfrutando de la sensación de superioridad, de modo que sigue graduando los vituperios, según lo ilustra la siguiente converación:

- Ves cómo eres un puto marica. Nunca serás capaz de hacer nada.
- Mira. Deja de llamarme marica, que no viene a cuento. [...]
- Eres un DÉBIL. ERES UN MARICA.
- ¡No me grites, POR FAVOR!
- ¡DÉBIL Y MARICA! (Mañas, 1998: 194).

Podemos observar cómo la agresividad verbal de Carlos va en aumento, a pesar de que no hay razones aparentes que lo justifiquen. Es obvio que Carlos provoca a Roberto. Si queremos realizar una comparación de situaciones análogas en la narrativa de la posguerra, el episodio citado anteriormente nos puede hacer pensar en la primera novela celiana, en particular en aquella escena del cementerio, en la que Lola de una forma parecida provoca a Pascual Duarte (cfr. Cela, 1992: 57–58). No obstante, si prestamos atención a los motivos de cada uno de los personajes, veremos que difieren considerablemente. Mientras que en el caso de Lola se trata de una manera particular de seducción, con el fin de hacerle actuar a Pascual, Carlos con sus ofensas quiere herir a Roberto y causarle dolor. En el caso del protagonista de *Historias del Kronen* se trata de un tipo de violencia compensadora –en términos de Erich Fromm (2013)–, pues mediante lo violento el personaje procura compensar la inseguridad que siente frente a sus propias debilidades.

En este contexto tiene un particular interés el personaje de Roberto, quien pasa por una gran evolución. Al principio imita a Carlos, al que admira, y por lo tanto se deja arrastrar por él y por su obsesión por la violencia. Posteriormente, sin embargo, el propio Roberto al analizar su situación, se da cuenta de las consecuencias de aquella dependencia emocional: «Me había ido endureciendo, estaba fascinado con la violencia, con la muerte, con el sufrimiento. Todo eso me ayudaba a sobrellevar mis frustraciones» (Mañas, 1998: 234). El momento crucial que le hace recapacitar viene representado por el fallecimiento de Fierro, que se convierte en víctima de los irresponsables juegos provocados por Carlos. Aunque todo se interpretó como un accidente, Roberto sospecha de que en el fondo había algo más, según explica en una de las sesiones de terapia a las que acude. «Yo nunca le había visto así. Eran sus ojos: quería matarle, estoy seguro» (Mañas, 1998: 233). Pese a que este momento trágico deja a Carlos indiferente, Roberto se ve obligado a reconsiderar sus propios actos. En cierto sentido la muerte absurda e innecesaria de Fierro representa un impulso decisivo que obliga al personaje a recapacitar. «Al igual que en *El Jarama*, aquí se hace necesaria la víctima sacrificiada para producir el efecto catártico» (Colmeiro, 2005: 245).

Asimismo, es interesante prestar atención a las muestras de comportamiento machista que se dan en Carlos, un personaje misógino y homófobo (Periam *et al.*, 2000: 217). Debido a que Carlos está prácticamente desconectado del mundo real, y además carece de pautas que le sirvan de orientación, se encuentra en un estado de vacío, que aumenta su inseguridad. Por eso, se siente atraído por posturas radicales y extremas, fáciles y legibles en su esencia, que le valen de un soporte fijo en el que desea apoyarse.

3.3.2.3. Juegos de la muerte

La cuestión de la muerte, ante todo, la violenta, adquiere en la narrativa de algunos autores de la Generación X un peso especial, por ello es sugerente observar qué tratamiento recibe en sus novelas. La indiferencia, por un lado, y la fascinación y atracción, por el otro, son dos extremos que se pueden detectar especialmente en la conducta de los personajes de *Historias del Kronen*, *Mensaka* o *Ciudad rayada* de Mañas, así como en el comportamiento de aquellos que protagonizan *Lo peor de todo* o *Caídos de cielo* de Loriga. Estos héroes suelen representar el prototipo del joven irresponsable y egoísta, de modo que actúan desde posiciones que demuestran su desvinculación casi absoluta de la sociedad en la que viven. En cierta forma, en sus posturas de distanciamiento social se refleja una tendencia generalizada que se viene dando en toda la sociedad occidental desde hace tiempo.

Durante la segunda mitad del siglo XX, las estructuras sociales que funcionaban como frenos al empuje del individualismo (tradiciones, familia, Iglesia, grandes ideologías, partidos políticos...) perdieron su antigua autoridad en beneficio de la expansión social del principio de individualidad (Lipovetsky, 2011: 56).

A consecuencia de semejantes procesos se acentúa la importancia concedida al individuo, que deja de percibirse como una pieza pequeña de un engranaje a cuyo funcionamiento debe subordinarse, puesto que pasa a posicionarse en el mismo centro de todo. Dicha desvinculación de la persona con respecto a la sociedad contribuye, por un lado, al proceso de la atomización y por el otro, a la difusión de la convicción sobre la «legitimidad de las voluntades personales y el ideal de felicidad individual» (Lipovetsky, 2011: 57-58). De ahí queda un paso hacia el aislamiento voluntario; así pues, en consecuencia los sujetos desean mantenerse encerrados en su propio mundo, sin sentir necesidad de reforzar los lazos flojos que les unen con el mundo exterior. El hecho de que el individuo vive preocupado solamente por sí mismo, sin tomar en consideración a los demás, se refleja en que esas personas, igual que los héroes de Mañas o Loriga, desconocen por completo la empatía. Y si a ello se suma su ausencia de principios éticos, no es nada sorprendente que a estos personajes la muerte

les deje indiferentes, no solo en situaciones en las que son meros observadores, sino además en momentos en los que ellos mismos actúan como agentes. Como ejemplo puede ponerse el protagonista de *Caídos del cielo*, quien se expresa al respecto de una forma muy lacónica.

-¿Cómo es?

-El qué.

-Matar a alguien.

-Bueno, es como no matar a nadie, aunque supongo que también un poco distinto (Loriga, 2000: 47).

El hermano del personaje principal, y al mismo tiempo narrador de la historia –aclaremos que ambos carecen de nombre, igual que el resto de los que pueblan la novela–, observa cómo es percibida la muerte violenta por el personaje de la chica, quien «hablaba de matar y de morirse como quien habla de lo que se va a poner para ir al baile» (Loriga, 2000: 60). Sin embargo, la muerte violenta le deja impasible también al propio narrador, según podemos comprobar en la escena, en la que conversa por teléfono con su hermano mayor, que realiza su huida no solo ante la ley, sino que, sobre todo, pretende escapar de sí mismo.

-Ahora eres un asesino.

-Eso sí. ¿A ti qué te parece?

-A mí me parece bien. Pero no creo que los demás piensen lo mismo (Loriga, 2000: 151).

Resulta significativa la argumentación del narrador, quien a continuación ofrece esta respuesta a su hermano, que insiste en conocer su opinión, deseando saber qué es lo que piensa el menor de él y cómo en realidad interpreta sus actos.

-¿De verdad no te parece mal que haya matado a esa gente?

-A mí no. A mí me da lo mismo. Ellos no son nada mío. Además, supongo que algo te habrían hecho (ibid).

Si los personajes de Loriga representan posturas de indiferencia, los de Mañas sienten una irresistible atracción por la violencia y por ello la buscan, tanto en la literatura y en el cine –como lectores y espectadores–, como en su propio entorno. El sufrimiento de los demás no solo les deja indiferentes, sino que les excita e, incluso, les proporciona cierta satisfacción. De ilustración puede servir la siguiente escena de *Historias del Kronen*, donde Carlos comenta una de sus películas preferidas.

Jenri retratodeunasesino es mi película favorita [...] Jenri y Otis se han ido a comprar una televisión. El dueño de la tienda está a punto de echar el cierre, pero les deja entrar y les recomienda televisiones hasta que, cansado de tanta indecisión, les pregunta cuánto dinero tienen. Jenri le clava un destornillador en la mano y empieza a acuchillarle mientras Otis, riendo, le estrangula con un cable. Luego, cogen la televisión más cara y una cámara de video, y se las llevan a casa. Desde entonces, se dedican, en su tiempo libre a filmar sus matanzas. Esto dura hasta que, un día Jenri vuelve a casa y ve a Otis violando a su hermana. La cerda está gritando, con el vestido desgarrado [...] Jenri se pelea con Otis; la cerda coge un peine y se lo clava a Otis en el ojo. Jenri, con el mismo peine termina de rematarle [...] (Mañas, 1998: 30).

También en este caso se puede apreciar la tensión producida por el contraste entre el carácter de los hechos violentos, y su descripción seca e imparcial, que se agrava aún más debido a la transcripción fonética de las voces inglesas, y a la aglutinación de las palabras que forman parte del título de la película, lo que a su vez no deja de tener cierta gracia. Según declara el protagonista, se trata de su cinta favorita, por ello la ve con frecuencia, aunque pocas veces desde el principio al final, dado que tiene sus escenas predilectas: «rebobino la película. Quiero volver a ver la escena en la que Otis viola a su hermana» (Mañas, 1998: 31).

Los personajes van haciéndose más exigentes y buscan manifestaciones de violencia cada vez más explícitas y más violentas. Podemos presenciar un escalamiento de estas exigencias, que se convierten en una obsesión patológica, ante todo en el caso de Carlos, de quien se puede hacer constar que «ofrece los rasgos característicos de los maníacos obsesivos» (Capanaga, 1996: 51). Y tal vez con eso se explica la fascinación del personaje por la idea de las *snuff movies*.

-A ti, Roberto -digo-, lo que te encantaría son las Esnafmuvis.

-¿Qué es eso?

-Unas pelis que están ahora de moda en las que filman a un tío o a una tía, normalmente una puta o un chavalito, se los follan y luego los matan. Pero de verdad, y delante de la cámara.

-Pues sí, me molaría. Pero, ¿hay de eso en España? [...]

-Pues claro (Mañas, 1998: 93).

Los consumidores de tales grabaciones persiguen emociones fuertes, aseguradas por la noción de la autenticidad de las manifestaciones de la violencia, es decir, les atrae el saber que se trata de escenas «reales». Y eso supone una nueva dimensión, sumamente fascinante y cautivadora, que las películas de ficción no les pueden proporcionar, aunque la representación de la violencia en ellas sea convincente y disponga de un alto grado de verosimilitud. Dado que se trata de rodar en directo crímenes reales, las *snuff movies* cumplen perfectamente con

las expectativas perversas de quienes las buscan, y satisfacen sus exigencias. Por otra parte, los personajes, debido al estado de desensibilización casi absoluta, no se sienten afectados ni frente a las manifestaciones de violencia más atroces, de modo que el proceso de estragamiento de sus mentes sigue ahondándose.

Además, en este contexto cabe destacar otro aspecto. Los protagonistas carecen de firmeza en sus actitudes y en sus posturas, lo que al mismo tiempo revela una profunda crisis de identidad. Y precisamente allí es necesario buscar las raíces de su fácil identificación con opiniones sostenidas por otras personas: bien se puede tratar de un amigo –como en el caso de Roberto, quien reconoce que «estaba atrapado en el juego de Carlos» (Mañas, 1998: 234)–, bien puede ser alguno de los personajes admirados, sobre todo, los grandes ídolos, principalmente las estrellas de música, pero también los héroes de cine, así como algunos personajes literarios. Así pues, se aceptan las posturas de aquellos a quienes se admira, sin que sean sometidas a un análisis crítico, de manera que podemos ver cómo se imitan los iconos idolatrados, en busca de inspiración para las propias actitudes. En *Historias del Kronen* sobran los ejemplos que ilustran lo anteriormente dicho. Nos limitaremos a citar tan sólo un par de las muestras más representativas relacionadas con la fascinación que Carlos y sus amigos sienten por el protagonista de *American Psycho* (1991), novela de Bret Easton Ellis, a quien admiran (cfr. Mañas, 1998: 92–93). Cuando Roberto rechaza la invitación a dar una vuelta en coche por la ciudad nocturna, Carlos para convencerle recurre al ejemplo de Patrick Bateman, argumentando que «Pat Beitman nunca diría que no a una proposición así» (Mañas, 1998: 190).

Existen abundantes situaciones en las que se menciona al antihéroe de la novela de Ellis, que sirve de referente importante. «A mí me gustaría pillar una de esas películas que pilla el Beitman donde además de sangre hay sexo» (Mañas, 1998: 92). Los personajes, en su mayoría, están tan desvinculados de la realidad, que viven encerrados en su propio mundo, del que no quieren salir, de manera que en ocasiones no distinguen la frontera que separa la ficción de la realidad. Por otro lado, también hay excepciones, según demuestra esta réplica de uno de los personajes: «–Venga, dejad de decir burradas, que lo de Beitman está muy bien, pero es una novela y punto» (Mañas, 1998: 93).

En este sentido la violencia representa lo que Fromm (2013: 28–29) denomina una compensación, y que encuentra sus raíces en la propia impotencia del sujeto, por lo cual es propia de personas que carecen de expresiones positivas. De esta manera dichos individuos, si no pueden construir, quieren destruir, por ello con la violencia procuran sustituir la actividad constructora que no son capaces de lograr y que rehúyen (Fromm, 2013: 27).

En relación con los ejemplos citados más arriba destaca la combinación de la violencia con el sexo. La obsesión por el sexo es un fenómeno muy generalizado en la sociedad occidental de los noventa, de modo que su reflejo se da en todos los campos artísticos. Lipovetsky habla de un «estado de “jungla sexual” en el que

están sumergidas las sociedades democráticas entregadas al culto de los placeres carnales y la libertad amorosa» (2010: 232). Asimismo cabe señalar que dicha situación se relaciona con la «[d]isociación de la sexualidad y la moral, [y la] “anarquía de las reglas morales”» (Lipovetsky, *ibid.*). El sexo concebido de esta forma, sin embargo, refleja un tipo de primitivismo, que parece ser una consecuencia directa de la generalizada crisis de valores. Las experiencias sexuales perseguidas por este tipo de protagonistas, sin embargo, no tienen nada que ver con el tópico del *carpe diem*, ya que no es una búsqueda hedónica de aprovechamiento de la vida entregándose a la diversión, y complaciéndose en sus gozos, sino que más bien se trata de un modo sencillo de compensar el vacío afectivo, una manera disponible que garantiza excitación, y una forma accesible de enfrentar el agujero negro imposible de colmar que se extiende implacablemente por sus vidas.

Ni en el caso de la narrativa de Mañas, como tampoco en la de Loriga, se pretende, sin embargo, presentar una mera reproducción de las diversas manifestaciones de la violencia. Sus novelas en cambio ofrecen un reflejo literario de la situación en la sociedad finisecular que puede servir de impulso, o si se quiere, de cierta alarma que, a su vez, consigue poner en funcionamiento los mecanismos necesarios para que pueda tener lugar la catarsis necesaria, que, a su vez, permite realizar los cambios deseables. Según apunta acertadamente Kathryn Everly en relación con *Historia del Kronen*:

the novel can be read not as a handbook for disgruntled youth but rather as a counter example of excessive behavior in contemporary youth culture. The intertextuality and epilogue in the novel warn against imitating destructive behavior found in popular literary texts and therefore *Historias del Kronen* becomes a critique of itself. Not only does Mañas warn the reader against the emotional and physical destruction that results from imitating violence but also he pinpoints the danger of the seductive pull of visual and verbal texts (Everly, 2010: 156).

A pesar de que en los noventa la violencia y la agresividad puedan estar motivadas por otras razones, de las que hubo en los períodos de la guerra y la posguerra, sus consecuencias en la sociedad son las mismas, y por ello siguen representando uno de los temas literarios más candentes. Por lo tanto, cabe tener en cuenta que su adecuada plasmación artística puede desempeñar un papel relevante, puesto que dispone de la capacidad de servir de una herramienta eficaz para divulgar entre amplios sectores sociales la crítica y el rechazo de las diversas formas de violencia que están presentes en nuestra sociedad. En tal sentido, la literatura –que no renuncia a las ambiciones artísticas, y que sigue sus propias metas estéticas–, con su reflejo de la situación en la sociedad puede contribuir a desarrollar el debate sobre los problemas palpitantes. Según Umberto Eco (cfr. 2000: en línea) la literatura es una pasión que cambia la realidad. Aunque de todos modos cabe señalar

que la literatura ofrece una *imitación* de la realidad, no su mera *reproducción* y el compromiso social no constituye una función indispensable con la que la literatura debería cumplir, ya que según sostiene el escritor italiano la tradición literaria representa un «complejo de textos que la humanidad ha producido y produce no con fines prácticos sino más bien *gratia sui*, por amor a sí misma, y que se leen por placer, elevación espiritual, ampliación de los conocimientos» (Eco, *ibid.*).

3.3.2.4. El hechizo de la trémula luz de la pequeña pantalla

Desde hace más de dos décadas entre los asuntos discutidos con una gran frecuencia se encuentran, sin duda alguna, todos aquellos que se relacionan con la pérdida de los valores tradicionales, y la ausencia de reglas morales válidas. En esta tesitura se puede señalar la creciente influencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana –que participan de forma considerable en el proceso mencionado–, de manera que se presta un particular interés, ante todo, a la invasión de la televisión en los hogares del mundo occidental. Los expertos coinciden en que «[l]a televisión ha cambiado el mundo» (Lipovetsky, 2011: 55), y no solamente en lo que se refiere a la imposición del «reinado de la imagen», y a los modelos de diversión de masas, sino también en lo que atañe a la forma de pensar de las personas, y a su modo de entender el mundo que les rodea. Según el sociólogo francés esa enorme influencia ejercida por dicho medio de comunicación en particular se puede observar en que:

[la televisión] ha convertido el mundo mismo en información, pues a través de las imágenes de la pantalla es como el mundo se presenta a las personas y como éstas lo conocen; de manera creciente, se tiene la impresión de que las cosas no existen de verdad a menos que aparezcan en televisión y las vean todos (Lipovetsky, *ibid.*).

Prestemos atención primero a la cuestión de la televisión, cuya importancia ha ido aumentando considerablemente desde la segunda mitad del siglo XX también en España. En la década finisecular la televisión se ha convertido en un aparato indispensable en el hogar moderno cuyos programas aparte de proporcionar información y entretenimiento en una forma fácilmente accesible, además a diario acompañan a las personas en sus quehaceres más comunes; de esta manera ya no se trata de un simple electrodoméstico, sino de un verdadero compañero, casi un miembro más de la familia. En las novelas de la Generación X –ante todo, en *Historias del Kronen* de Mañas, y en *Caidos del cielo* y *Héroes* de Loriga–, encontramos abundantes muestras que reflejan el inmenso rol de la televisión en la vida de los protagonistas. Según apunta Christine Henseler los textos de estos autores «are saturated equally with images from television, music, advertising and audiovisual culture» (2011: 19), cuya importancia influye considerablemente en el lenguaje

literario. Las inequívocas huellas de semejante influencia se notan principalmente en que «short sentences and fragmented forms simulate MTV editing techniques, and popular media culture composes individuals' identities, their *being*» (Henseler, 2011: 20). De hecho, los jóvenes que protagonizan la narrativa de Mañas y Loriga pertenecen a una generación que ya desde temprana edad pasa numerosas horas frente a la pantalla, por lo cual, quierase o no, la televisión les ha formado, inevitablemente, de un modo u otro.

El protagonista de *Historias del Kronen* se da cuenta del papel que la televisión aporta para su propia generación, y lo comenta con las siguientes palabras: «La cultura de nuestra época es audiovisual. La única realidad de nuestra época es la de la televisión. [...] Somos los hijos de la televisión, como dice Mat Dilon en *Dragstorcauboi*» (Mañas, 1998: 42). De este modo en la postura de Carlos se ha expresado la misma idea de Lipovetsky citada más arriba, y la que Roger Wolfe formuló en su artículo bajo el título elocuente *El nirvana de los pobres*,⁶¹ donde se dice: «El infernal televisor ha substituido a la realidad. Porque la televisión es la realidad» (1997: 65). En semejante contexto es significativo el comportamiento del personaje de *Héroes* de Loriga, puesto que se encierra en un cuarto con una televisión, para trasladarse a esa otra realidad que le proporciona un refugio consolador, donde por fin encuentra la seguridad deseada. Por otra parte el narrador de *Caidos del cielo* del mismo autor, basándose en sus propias experiencias con los creadores de los programas televisivos, se da cuenta de la manipulación intencionada, así como de la deformación a la que la realidad está sometida, de modo que concluye diciendo: «Señores de la televisión, váyanse ustedes a la mierda» (Loriga, 2000: 31).

La televisión ha dejado de suponer solamente un aparato que de manera ocasional puede aportar a sus usuarios información o diversión, para convertirse en un acompañante permanente, que en cierto sentido hasta llega a ejercer un considerable control sobre quienes no saben prescindir de su compañía. Son numerosas las escenas en las que los personajes, sin ver realmente el programa, observan de reojo la pequeña pantalla en diversos ambientes: en su casa, en los bares, visitando a sus amigos y parientes, etc. Para documentar lo dicho cabe citar una de las múltiples escenas ilustrativas de *Historias del Kronen*: «Comemos, como siempre, sin decir ni una palabra y viendo el telediario. El viejo me pregunta qué he hecho hoy. Le digo que nada y frunce el ceño. En la tele están hablando de los juegos olímpicos de Barcelona [...]» (Mañas, 1998: 66).

Obsérvese que, según dice el personaje, a la hora de comer la televisión está *siempre* puesta, y efectivamente otras situaciones lo prueban. Cuando la familia se sienta a la mesa, la conversación inevitablemente choca contra la barrera de la

61 El artículo –publicado primero en el periódico *El Mundo* en 1995– ofrece un acercamiento muy sugerente a la problemática del rol de la televisión en la sociedad occidental finisecular.

pequeña pantalla que desvía la atención de los interlocutores. La charla entre los comensales –un elemento aglutinador en la vida cotidiana de la familia– va por lo tanto cediendo paso a la «caja tonta». El enorme contraste entre las costumbres habituales en las épocas pasadas, y las que dominan en la sociedad contemporánea es percibido con desagrado, ante todo, por la generación de la tercera edad. En la novela las opiniones de este sector social están reflejadas en el personaje del abuelo, que en relación con lo dicho expresa su desilusión:

La televisión es la muerte de la familia, Carlos. Antes la hora de comer y la hora de cenar eran los momentos en los que la familia se reunía para hablar y para comentar lo que había pasado durante el día. Ahora las familias se sientan alrededor de la tele; no hay comunicación. La familia se está resquebrajando como célula social. [...] La familia tradicional está muriendo y es una pena (Mañas, 1998: 84–85).

No carece de interés, sin embargo, que el propio anciano haya aceptado la instauración del dominio televisivo, pues cuando su nieto viene a visitarlo «[l]a tele está encendida en una esquina, sin volumen» (Mañas, 1998: 81). Además, durante la comida, mientras el abuelo habla, él mismo pide que se suba el volumen del aparato (cfr. Mañas, 1998: 84). La televisión, efectivamente, ocupa una posición dominante en la casa de Carlos, igual que en las de sus amigos, o la del abuelo, aunque esté colocada en una esquina. A menudo usurpa la atención de los miembros de la familia, de modo que, tal y como lo comenta el abuelo en el fragmento recién citado, las personas sentadas frente a la pantalla ya no sienten la necesidad de conversar. Sin voluntad de los participantes, claro está, la comunicación no puede realizarse. No obstante, según podemos ir observando, en repetidas ocasiones se producen situaciones en que alguno de ellos hace un esfuerzo y dice algo mientras la televisión está puesta, pero no recibe reacción alguna, puesto que los demás no le prestan atención adecuada.

Como venimos comentando la televisión ocupa un puesto central alrededor del cual se organiza todo lo demás. Muchas veces sirve solamente de cortina de fondo para llenar el espacio de sonidos, sin que nadie se concentre plenamente en los programas transmitidos, no obstante, debido a la luz seductora y absorbente, las imágenes siempre consiguen captar la atención de quienes se encuentran cerca, aunque sea por pequeños momentos, de manera que la comunicación se hace simplemente imposible. Mencionemos, por ejemplo, la escena en la que Carlos, distraído por las noticias del telediario, ignora por completo a su hermano menor, quien –como podemos deducir– intenta inútilmente llamar su atención, hasta que la madre, irritada, interviene: «¡Carlos, COÑO! Haz caso a tu hermano, que te está preguntando algo» (Mañas, 1998: 132). Nadie, sin embargo, piensa en apagar el aparato, para que la charla pueda tener lugar tranquilamente; al contrario, como podemos leer a continuación, alguien propone: «Oye. Cambiad de

canal, que ya ha terminado el telediario» (Mañas, 1998: 133). De esta forma, no solo no hay comunicación, sino que además la distancia entre los miembros de la familia crece, y con ella, paralelamente, la indiferencia y la enajenación.

3.3.2.5. Hijos de papá, *adulescentes* y jóvenes con síndrome de *Peter Pan*

Los protagonistas de las novelas de Mañas, como también los de Loriga, representan un prototipo de un joven problemático, desconectado de la sociedad en la que vive, y en la que no sabe integrarse. Según observa José F. Colmeiro «[m]isóginos y homófobos, insolidarios, despreocupados y desconcienciados, los personajes de *Historias del Kronen* habitan un mundo deshumanizado y desensitivizado por el consumo desaforado, la violencia gratuita y el hedonismo desmesurado» (2005: 245). A primera vista, se trata de un tipo de jóvenes antipáticos, antihéroes, egocéntricos, crueles, indiferentes y violentos. Sin embargo, una segunda mirada revela unas almas desgraciadas, desorientadas y perdidas, que no saben cómo salir del laberinto por el que están vagando. Son agresores y victimarios, pero a la vez, son, de cierta forma, víctimas de sus propias circunstancias. Están atrapados en jaulas de oro, sin embargo, esta condición no les permite ver más allá de las rejas que les rodean, de manera que no consiguen evolucionar, según lo documenta su inmadurez emocional y social, que se traduce en la torpeza y rudeza con la que interactúan con los demás. Su forma de pensar y comportarse corresponde más bien a adolescentes, y no a personas adultas, por ello en semejantes casos se suele hablar de eternos adolescentes llamados *adulescentes* o *adulescentes*.⁶² El comportamiento que corresponde a los *adulescentes*, en cierto modo, refleja las tendencias que se dan en la sociedad.

En este medio cultural radicalmente novedoso, el ideal de la vida adulta, seria y equilibrada desaparece en beneficio de modelos que legitiman las emociones lúdicas e incluso infantiles. Cuando la juventud y el hedonismo funcionan como referentes básicos, ya no es vergonzoso mostrar gustos de otra edad ni mantenerlos (Lipovetsky, 2010: 66-67).

En relación con los personajes de Loriga se menciona, además, el síndrome de *peterpanismo*, que deriva del deseo de Peter Pan de no cambiar nunca, de su rechazo a crecer (cfr. Navarro Martínez, 2002: en línea). Detrás de esa postura de los personajes, hay que buscar primero el empeño de encontrar refugio, un espacio de certezas y seguridades –ausentes en el mundo que les rodea–, así como el deseo

62 En un artículo publicado en *El País*, Josep Garriga escribe: «En Estados Unidos se les bautizó como *kidults* –del inglés *kid* (niño) y *adult* (adulto)–. En Latinoamérica optaron por un juego de palabras en español, *adulescentes*, por la unión de adulto y adolescente. Y en España los sociólogos prefieren definirles como treintañeros bajo el síndrome de Peter Pan, mientras que los expertos en mercadotecnia les llaman *Generación X*» (2009: en línea).

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

de «recuperar, a *tiempo parcial*, sensaciones felices experimentadas en la infancia, de recrear un universo de calma y placer» (Lipovetsky, 2010: 67). En este contexto también Colmeiro habla del *peterpanismo*, en lo que se refiere a la narrativa de la Generación X; además precisa que algunas novelas –entre ellas la ópera prima de Mañas–, «se asoman al mundo de la marginalidad subcultural más como observadores testigos incluso con una carga de denuncia y catarsis» (2005: 246). A continuación el crítico puntualiza que Mañas crea «a partir del desencanto y de la banalidad, lo cual en definitiva revela el vacío y desorientación de su época» (Colmeiro, *ibid.*).

Por otra parte parece sintomática la falta de voluntad de los personajes para aceptar compromisos, de modo que se niegan a asumir cualquier tipo de responsabilidades. Por lo tanto, ofrecen un perfil de joven acostumbrado a recibir sin dar nada a cambio, un individuo egocéntrico para quien es natural conseguir sin esfuerzo alguno todo lo que se le antoje. Una de las caracterizaciones más logradas de dicha generación es la ofrecida por el escritor David Moraleja, en una entrevista concedida con ocasión de la publicación de su novela *Una vez más, nadie me echa de menos* (2011).

[Esta] generación del último baby-boom. Los que hemos nacido en los setenta hemos crecido en una época de confort, de seguridad económica con unos padres que nos lo han dado todo... Nos han dado tanto que hemos tenido miedo de romper ese cordón umbilical y alcanzar la independencia (Tovar, 2011: en línea).

En el caso de los protagonistas de Mañas, sin embargo, no se trata de miedo, sino más bien de un cálculo oportunista, y de una solución fácil además de muy cómoda. Algunos personajes se dejan sustentar por sus padres por quienes sienten desprecio, y ni se preocupan por disimularlo. De forma ostentosa demuestran su desdén por las autoridades, por el orden respetado por la generación mayor; no obstante, en realidad no tienen alma de rebeldes. Ellos tan solo detestan, rechazan y niegan lo establecido sin tener una alternativa válida. Son conscientes de que su falta absoluta de ideales les inhibe y, por lo tanto, en el fondo, sufren y están infelices. Por otra parte, la pasividad y la apatía de los personajes, así como su impotencia creadora constituyen factores decisivos que contribuyen a la culminación de su crisis personal, y al mismo tiempo condicionan su postura ante la realidad. Carlos es el ejemplo por excelencia de tales actitudes, como lo demuestra la siguiente escena en la que conversa con Nuria.

—¿Y tú? ¿Cuándo vas a comenzar a trabajar?

—Yo, mientras no le falte dinero a mi padre, estoy tranquilo. Tengo mi pequeño sueldo de heredero potencial.

—Pero no puedes vivir así toda tu vida. En algún momento tendrás que independizarte y vivir por tu cuenta.

—Yo estoy bien así. No me importa vivir en casa y no me gusta trabajar.

—¿Tú crees que a mí me gusta trabajar? Ni a mí ni a nadie, pero hay que hacerlo. No se puede ser como tú y tus amigos durante toda la vida. No sois más que hijos de papá, niños monos que no tenéis nada que hacer más que gastaros el dinero de vuestros padres en copas y en drogas.

—Ellos tienen el dinero. Ésa es la realidad. Qué más les da darnos un poco.
(Mañas, 1998: 147).

El protagonista y la mayoría de sus amigos cumplen con el perfil de personas cuyo comportamiento y forma de pensar recuerdan, más bien, a adolescentes mimados y malcriados. Crecen acostumbrados a que los que les rodean se empeñan en satisfacer todas sus necesidades y cada uno de sus deseos, por lo cual incluso consideran que tienen derecho a exigir. De hecho, en el fragmento citado se percibe cómo el personaje principal siempre piensa solo en sí mismo, en sus propios intereses, y se ofende cuando Nuria le hace comentarios que le desagradan, como en el caso de la siguiente observación: «A ver si sales de tu cáscara egoísta y maduras» (Mañas, 1998: 148). El héroe simplemente no está dispuesto a cambiar de estatus, le conviene permanecer en la seguridad y obtener sin esfuerzo propio todo lo que desea, e incluso más. Y por esta razón vive en la casa de sus padres, por quienes se deja mantener, aunque su compañía le incomode. Por ello siempre procura minimizar los encuentros, dado que, según dice «[e]s un coñazo. No me apetece nada pasar hoy por casa» (Mañas, 1998: 227). Asimismo, es significativo que el personaje sienta una enorme aversión y animosidad hacia las generaciones mayores, según lo exterioriza en diferentes ocasiones.

—Malditos viejos. Habría que implantar la eutanasia obligatoria a los cincuentaycinco.

—Beitman no se carga a ningún viejo en la novela —dice Roberto.

—Porque le dan demasiado asco, hasta para matarlos. (Mañas, 1998: 54).

A estos protagonistas el respeto, la comprensión y la empatía les resultan ajenos, puesto que semejantes conceptos no tienen cabida en sus mentes atrofiadas por películas cargadas de violencia y crueldad. La deshumanización de la sociedad tiene en los modos de comportamiento y actitudes de los jóvenes retratados uno de sus reflejos más oscuros. La crisis de los valores tradicionales, y sobre todo el desmoronamiento de la familia tradicional, adoptan en la novela en cuestión diversas formas que se manifiestan con una insistencia inquietante. El respeto a los mayores, la obediencia y la necesidad de guiarse por sus consejos y su voluntad, comunes y naturales para las generaciones anteriores, han desaparecido casi por completo. Las conversaciones que mantiene Carlos con su padre documentan tanto su obvia falta de interés, como su desdén. El mismo desprecio se nota también en los comentarios del protagonista sobre su abuelo, a quien visita por mera

obligación. Tales encuentros no le agradan en absoluto, porque el anciano suele recordar lo vivido, y habla del pasado, que el protagonista encuentra lejano, y por ello tedioso. «El viejo comienza a soltar el rollo de la guerra. Habla de cómo su madre se murió de hambre, de cómo a su padre le dieron el paseo los rojos. [...] Las viejas historias del pasado. El pasado es siempre aburrido» (Mañas, 1998: 83). De hecho, según podemos ir descubriendo, todas las muestras afectuosas de Carlos dirigidas al abuelo están motivadas por el frío cálculo con el fin de evitar causarle disgustos a su padre, para que éste no le «desherede» (cfr. Mañas, 1998: 165).

Es posible asociar semejantes actitudes de los protagonistas con las observaciones de Lipovetsky, quien sostiene que «[l]a vida en presente ha reemplazado a las expectativas del futuro histórico y el hedonismo a las militancias políticas» (2010: 7). Según opinan algunos críticos, en España en particular la desvinculación deliberada del pasado y el individualismo preponderante entre los jóvenes son producto de las circunstancias de la época.

By the late eighties a significant part of a new young society is not only enjoying different material conditions, political structures and freedoms, but the luxury of forgetting the past and being able to concentrate in living an exuberant, consumerist, drug-imbued, sex-abundant life (Henseler, Pope, 2007: xiv).

A primera vista tal vez pueda dar la impresión de que para los jóvenes que protagonizan *Historias del Kronen* no existe nada más que el presente, entendido como el momento vivido ahora mismo, el instante inmediato, al que se han cortado todos los lazos: tanto con lo que fue antes, como con lo que viene después. En consecuencia, para estos héroes parece existir únicamente el día de hoy con el imperativo del «aquí y ahora», puesto que el ayer es aburrido, y el mañana carece de interés; no obstante, como veremos, el presente, según ellos, tampoco vale mucho.

—No sabes disfrutar del presente.

—El presente es una mierda.

—Pues el futuro, no te digo. Ya verás. Casado, con hijos, con canas. Viejo y podrido (Mañas, 1998: 60).

Éste es el marco mental de los protagonistas: sin pasado, con un presente que no vale nada, y sin perspectivas para el futuro, ya que éste está relacionado con la vejez considerada desagradable e, incluso, asquerosa, como suelen expresarse al respecto. Particularmente Carlos parece estar atascado en un punto, desde donde le resulta imposible establecer conexiones tanto con el pasado, o el futuro, como con el propio presente, de modo que se ve incapaz de funcionar de forma activa y productiva en la sociedad en la que vive. Los protagonistas de las *Historias del Kro-*

nen desprecian a la generación mayor, y niegan todos los valores que ésta aprecia. Viven el presente, pero es una vida sin proyectos, ya que deliberadamente optan por la inactividad. Se trata de una existencia vacía, sin aspiraciones, sin ideales, sin metas, porque estos jóvenes ni siquiera saben lo que quieren. Y en eso consiste la X, la incógnita de su propia existencia, de sus deseos personales. Aquí hay que buscar precisamente la raíz de su frustración y de su desesperanza, así como su incapacidad de incorporarse a la sociedad.

3.3.2.6. Ciudades paralelas

En la narrativa de la Generación X la ciudad ostenta una importancia clave, dado que representa el espacio por excelencia donde se desarrollan las historias narradas. Algunas de las novelas, clasificadas como un tipo de crónica (Urioste, 2004: en línea), destacan precisamente por su carácter testimonial, ya que consiguen ofrecer un cuadro particular de la realidad cotidiana de un sector determinado de la generación joven. Además cabe matizar que la gran mayoría de las obras de este corpus cuenta con argumentos ambientados en las grandes urbes, ante todo, en la capital, por lo cual en relación con lo dicho anteriormente, es posible hablar de crónicas urbanas.

Puesto que *Historias del Kronen* de Mañas se considera la más representativa de estas novelas –por plasmar un peculiar testimonio de la realidad cotidiana de la generación joven centrado en la vida «noctámbula y drogota urbana» (Mancha, 2006: 12)–, prestaremos atención al tratamiento de la categoría narrativa del espacio en esta obra. Para comenzar, apuntemos que en dicho libro la ciudad de Madrid desempeña un papel decisivo; precisamente el tratamiento del espacio narrativo nos hace pensar en una suerte de precedente, a saber, *La colmena* celiana. Como en el caso de la novela madrileña del Nobel español, también en la creación de Mañas la capital deja de ser un mero escenario, para llegar a ejercer cierto protagonismo; y ese rol logra desarrollarse precisamente gracias a la importancia que tienen los diferentes ámbitos de la ciudad, cuyas múltiples facetas vamos descubriendo junto con los protagonistas.

En cuanto a los espacios urbanos, éstos pueden dividirse según su carácter en dos grupos, dependiendo de si son abiertos, o cerrados. Del primer grupo que abarca los barrios, las calles y las plazas céntricas, así como las zonas menos frecuentadas de las afueras, cabe enfatizar por su importancia las diversas carreteras y autovías, como también las demás comunicaciones de tránsito, especialmente «la Emetreinta» (Mañas, 1998: 31). Los espacios cerrados, pertenecientes al segundo grupo, pueden dividirse, a su vez, en privados –formados, sobre todo, por las viviendas de los personajes, sus casas, apartamentos, pisos, etc.–, y en públicos, representados por los diversos bares, discotecas y demás establecimientos que los personajes suelen frecuentar.

Las diferentes ambientaciones, así como sus funciones respectivas tienen en la novela un papel especialmente importante, y contribuyen a recrear un mundo ficticio donde la diversificación espacial constituye un auténtico mosaico plástico y tridimensional, compuesto por múltiples piezas que entran en un complejo juego de entornos. A este respecto cabe citar al propio autor, quien en una entrevista ha declarado: «Estoy de acuerdo con Montaigne cuando dice que tenemos el cuerpo hecho a una localidad. Aunque tenemos dos piernas, los hombres estamos casi tan arraigados como las plantas» (Palencia, 2014: en línea). A continuación, Mañas –al referirse al retrato literario que de la capital española hace en sus novelas– se expresa como sigue:

Madrid es un lienzo para mis novelas, un lienzo sucio. Algo similar al naturalismo francés. Zola no estilizaba la realidad, sino que tenía tendencia a sacar lo más sórdido, los matices negativos. Es un poco lo que yo hago. El Madrid de mis novelas es el Madrid noventero (Palencia, *ibid.*).

Veamos, entonces, cómo perciben este «lienzo sucio» los propios personajes para los que la ciudad es no solo su hábitat natural, sino además un sitio particular, del que se apoderan para imprimirle su propio carácter. Resulta destacable la escena en la que Carlos y Roberto van pasando en coche por el centro y, paralelamente, se van apreciando las diversas áreas que representan territorios dominados por diferentes sectores sociales. Según comenta Roberto «más allá de Cibeles, me pierdo. Eso es otra ciudad. Eso es Madrid Sur, el reino del Atleti» (Mañas, 1998: 135). El predominante empleo del diálogo –tan característico de la novela– vuelve más dinámico el discurso narrativo y convierte el episodio en una escena dramatizada, debido a las escasas intervenciones del narrador. Y si éste finalmente interfiere con sus comentarios, lo hace para proporcionar una descripción del recorrido que destaca justamente por su minuciosidad en detallar la trayectoria: «Alcalá, Cibeles, Neptuno, pasamos el Reina Sofía y nos metemos por la Ronda de Valencia hasta que llegamos al Cajamadrid» (Mañas, *ibid.*), de manera que el lector puede imaginar el coche cruzando por el centro de la ciudad. Es pertinente añadir que este detallismo contrasta precisamente con la mencionada escasez de las intervenciones del narrador en otras situaciones.

Como ya se ha hecho constar, los protagonistas en su gran mayoría están desconectados de la sociedad en la que viven, por lo que desde su perspectiva el mundo que les rodea es áspero y ajeno, vinculado a un presente que les pesa y del que, por eso, desean huir. Se trata de un método muy común en la sociedad postmoderna, puesto que, como observa Bauman: «Cada vez más, *escapar* se convierte en nuestra más preciada atracción de feria» (2010: 146–147). En este contexto, pues, resulta sintomático que las huidas de los personajes tengan una doble dimensión. Primero escapan en el sentido espacial, abandonando un sitio para irse a otro; mencionemos

a Carlos, quien con su viaje a Santander, de hecho, huye de Madrid por querer evitar, de esta forma, el funeral de Fierro –cuya muerte ha causado–, y, a la par, para evadir el enfrentamiento consigo mismo, y con la responsabilidad por sus propios actos (cfr. Mañas, 1998: 225–229). Por otro lado, la fuga suele disponer también de su dimensión temporal. Como se ha mencionado, los jóvenes están desligados no solo del pasado, sino también del presente, igual que del futuro, de modo que se mueven en un vacío intemporal, aumentando de tal modo la brecha que les separa del resto de la sociedad en la que viven, y por ello buscan cobijo en otros mundos paralelos, como lo es el de la realidad «televisiva».

Los miembros de las generaciones mayores también perciben la hostilidad de la sociedad moderna, aunque obviamente no comparten las razones de los jóvenes, puesto que ellos tienden a comparar la actualidad con las épocas añoradas de su propia juventud. En *Historias del Kronen* la nostalgia por los tiempos pasados, que se asocian a un desaparecido mundo mejor –a pesar de las obvias dificultades existentes–, se encarna en el personaje del abuelo. A través de sus memorias se nos presenta una visión de una ciudad completamente distinta: una urbe que ya no existe. Cabe apuntar que el anciano, al evocar la época dorada de su juventud, se refiere justo al período reflejado en *La colmena* celiana. El personaje registra con resentimiento las transformaciones que han ido modificando la faz de la capital; como resulta de los cambios y a sus ojos, ésta se le antoja prácticamente irreconocible. En tal sentido el espacio urbano –sometido a los procesos inevitables de la evolución– no se ha transformado tan solo en su fisonomía o trazado, sino, ante todo, en su espíritu, en su misma esencia, debido a los grandes cambios que atañen a los propios habitantes, según las observaciones del personaje.

En mi época los jóvenes hacíamos otras cosas. Cuando salíamos, íbamos al café, donde se podía jugar al ajedrez, donde hacíamos tertulias y la gente discutía mientras se tomaba unos cafés. Había un sentido del compañerismo que ya no existe. La gente de mi edad ha rendido culto a la amistad, una amistad que la guerra puso a prueba. Pero no te quiero aburrir con historias de viejo (Mañas, 1998: 83–84).

Aunque el personaje de Carlos asegura a su abuelo que no se aburre, en realidad no le presta atención. Y no se debe solamente a que esté distraído y no encuentre interés en participar en un diálogo, según nos indican sus palabras: «[y]o miro la televisión mientras como. El viejo ha dejado de comer y sólo bebe mientras prosigue su monólogo» (Mañas, 1998: 84). En este caso particular se trata de otro problema grave constituido por el hecho de que el abuelo habla de compromisos éticos que el nieto no valora y que, por ello, le resultan absolutamente lejanos. En este tipo de posturas se reflejan las tendencias progresivas que se han dado principalmente en el último cuarto de siglo XX, debido a que –según hace constar Lipovetsky–, en la sociedad posmoderna ya no se profesa ni el espíritu

del sacrificio, ni el ideal de «vivir para los demás» (2010: 138). Por eso, Carlos, que personifica a individuos modelados en semejante clima social, se ve incapaz de descifrar el mensaje, con lo que tales principios éticos le dejan impassible.

Puesto que los protagonistas jóvenes de *Historias del Kronen*, igual que sus abuelos, se reúnen en diversos establecimientos públicos, se produce –a nivel diacrónico– una interesante confrontación de las visiones tenidas de Madrid en diferentes épocas. El resultado es impresionante, ya que ante la mirada del lector se despliegan dos cuadros de dos ciudades completamente distintas, separadas por el tiempo transcurrido. El personaje del abuelo con una gran sensibilidad percibe tanto los cambios visibles proyectados en la anatomía urbana, así como aquellos que se dan en el alma de la ciudad representada por sus habitantes. De este modo la metrópoli moderna es, desde la óptica del abuelo, un espacio azaroso con el que no se identifica, como tampoco logra entender el comportamiento de los madrileños actuales, cuya impassibilidad es para él incomprensible, según lo documenta la siguiente escena.

Si es que vosotros no os dais cuenta de la suerte que tenéis: no habéis vivido la guerra, ni la posguerra, ni la dictadura. Pero por otra parte no os envidio porque el mundo que os va a tocar vivir es cada vez más deshumanizado. Yo no lo viviré, pero lo estoy viendo ya. Antes, en mi época, había otra manera de tratar a la gente, había un cierto calor y un respeto. La gente salía a pasear por la calle y se saludaba. Ahora, esta mínima ética civil se ha perdido. El otro día vi un programa en la televisión en el que alguien fingía caerse muerto de un ataque al corazón en la Gran Vía y nadie se paraba a ayudarle (Mañas, 1998: 83).

Sin disimular su desilusión, el anciano observa la evolución en la sociedad con escepticismo y decepción. Si bien gracias al progreso y al desarrollo económico las condiciones de vida de sus nietos han mejorado, el personaje nota con preocupación el considerable deterioro de las relaciones interpersonales, tanto en el nivel de la familia como núcleo elemental de la sociedad, así como en esferas superiores de la estructura social. Efectivamente, se trata de un reflejo literario de unas tendencias generales que se dan en la sociedad posmoderna, y que se estudian y analizan en numerosos trabajos sociológicos. En este contexto, pues, merece la pena referir a Zygmunt Bauman, quien sostiene que «[l]os vínculos humanos se han aflojado, razón por la cual se han vuelto poco fiables y resulta difícil practicar la solidaridad, del mismo modo que es difícil comprender sus ventajas y, más aún, sus virtudes morales» (2010: 39).

Del mismo modo que el tiempo ha influido en el espacio de la ciudad en lo diacrónico, así también interviene en lo sincrónico. En este caso el espacio urbano abierto llega a modificarse debido a una división temporal que separa la vida en la ciudad de día, de aquella que transcurre de noche. Precisamente esta ciudad

nocturna constituye un espacio particular monopolizado por los protagonistas, quienes lo invaden, entregándose a las más disparatadas de las diversiones, para aminorar de esta manera su insatisfacción casi permanente. Los jóvenes están, ante todo, descontentos y aburridos, o mejor dicho, «over-bored», según reza la letra de una de las canciones de Nirvana (cfr. Cobain, 1991: en línea), cuya música constituye un referente importante en el debut literario de Mañas.

Efectivamente, como observa Gill Lipovetsky «[l]a época de la abundancia es inseparable de la hinchazón indefinida de la esfera de las satisfacciones anheladas» (2010: 33); y lo dicho, desde luego, no se refiere solo a los deseos relacionados con necesidades materiales, sino que se puede aplicar perfectamente también a la esfera emocional, afectiva y vivencial, incluyendo por ello el campo del ocio. Los personajes de *Historias del Kronen* se vuelven cada vez más exigentes, de manera que para saciar su sed de experiencias y sensaciones alucinantes, siempre procuran encontrar nuevas formas de diversión que aseguren una alta carga de excitación; por ello apuestan, sobre todo, por el riesgo, y recurren a unos juegos altamente peligrosos. Numerosos ejemplos documentan lo expresado anteriormente, entre ellos destaca especialmente el siguiente comentario del personaje de Roberto.

-Un día nos subíamos a los andamios. Otro, cogíamos el coche y nos poníamos a correr. Una vez hasta hicimos el suicida.

-¿El suicida?

-Nos metimos en dirección contraria en una calle (Mañas, 1998: 234).

Las diversiones como ésta, en las que los personajes se entretienen -a su manera-, atraídos, principalmente, por un riesgo que les proporciona sensaciones estimulantes, constituyen un gran contraste con su apatía generalizada. De igual forma se puede entender la reacción de Carlos, quien tras pedirle a Roberto que acelere, le reprocha con desprecio «[n]o tienes ningún sentido del riesgo» (Mañas, 1998: 193), porque encuentra a su amigo demasiado moderado. Los implicados en tales acciones se ponen conscientemente negligentes y optan por conductas altamente peligrosas, ante todo, para experimentar sensaciones y emociones extremas que les sacan de la inercia. De este modo no solo hacen gala de su supuesta impavidez, sino que a la vez, se convierten en dueños de la metrópoli. Imponen a los demás su voluntad, y someten de tal manera toda la ciudad al dictado de sus propias reglas. En este orden de cosas estamos frente a un retrato de Madrid concebido como un espacio que dispone de una doble vida: una -la diurna-, transcurre, monótona, siguiendo el movimiento de sus habitantes respetables, mientras que la otra -la nocturna-, hierve y vibra a un ritmo salvaje para convertirse en un lugar dominado por los nuevos proscritos y desheredados de la sociedad, quienes, a pesar de contar con todas las comodidades materiales, están insatisfechos.

En este momento se produce una ocasión oportuna para realizar una somera comparación con *La colmena*. Si bien el personaje de Martín Marco deambula de noche por Gran Vía, insatisfecho por no poder colmar sus básicas necesidades materiales, los héroes de *Historias del Kronen* vagabundean por las calles nocturnas deseando satisfacer sus carencias emotivas y afectivas. Los protagonistas de ambas novelas comparten el sentimiento de insatisfacción y amargura ante la vida –aunque, evidentemente, motivado por diferentes causas–, y en consecuencia contemplan el mundo desde perspectivas pesimistas y nihilistas muy parecidas. Al margen de su condición social, lo que más les diferencia son, ante todo, sus relaciones con los demás miembros de la sociedad. Conviene recordar que «[a] Martín Marco le preocupa el problema social» (Cela, 1987: 185), y cuando reflexiona sobre las injusticias sociales, piensa desde una perspectiva general, hablando de «nosotros», como lo ilustra la escena frente al escaparate de una tienda de lavabos. «Con lo que unos se gastan para hacer sus necesidades a gusto, otros tendríamos para comer un año. [...] Las guerras deberían hacerse para que haya menos gentes que hagan sus necesidades a gusto y pueda comer el resto un poco mejor» (Cela, *ibid.*).

Por otro lado, si los jóvenes de la novela de Mañas llegan a considerar algunos problemas que les incumben, casi siempre los enfocan solamente desde su prisma egocéntrico. Por lo tanto, dado que son incapaces de empatía e involucración emocional en casos relacionados con sus amigos más cercanos, tampoco es nada sorprendente que no puedan pensar en los demás desde puntos de vista más generales. Lo dicho recibe un reflejo particular, por ejemplo, en una de las escenas del último capítulo, cuando Roberto le comenta a su terapeuta que después de la muerte de Fierro «es como si no hubiera pasado nada. Nadie quiere hablar del tema, a nadie parece haberle afectado demasiado» (Mañas, 1998: 236).

En *Historias del Kronen* los héroes frente a la pobreza espiritual de sus vidas improductivas procuran encontrar nuevas maneras de conseguir placeres, gozos y experiencias impactantes, y de esta forma emprenden lo que Lipovetsky llama una «búsqueda de “hazañas”, necesarias para autorrealizarse» (2011: 59). Tal vez ésa sea la motivación de los protagonistas de la novela mencionada, y la razón de sus «movidas» por las calles madrileñas. Ejemplifiquemos lo expresado mencionando la invitación que Roberto recibe de Carlos a dar una vuelta en coche y «escuchar música a tope a cientosesenta por la Emetreinta» (Mañas, 1998: 190), convertida al final en una marcha desenfundada y terminada por el mencionado juego al suicida. Aparte de la fascinación por el riesgo, los protagonistas tienen otros motivos para realizar estas «cruzadas» en coches que les han comprado sus padres –esos «viejos [...] que lo tienen todo: la guita y el poder» (Mañas, 1998: 67). De este modo, pues, cuando los protagonistas violan las normas vigentes para imponer a la ciudad sus propias reglas, sienten que también llegan a tener poder.

Las salidas en coche con el tacómetro cercano a la explosión, además, representan «nuevas formas de vivir el espacio y el tiempo del viaje» (Lipovetsky, 2010: 220), concebidas como un tipo de distracción y recreo, que, no obstante, junto con las demás diversiones peligrosas a las que los personajes se entregan con desatino –ante todo, cuando están bajo la influencia de drogas y alcohol–, nuevamente dejan al descubierto su irresponsabilidad e inmadurez mental. En repetidas ocasiones podemos comprobar cómo el personaje de Carlos, en particular, manifiesta su rechazo a reconocer la necesidad de adoptar actitudes más responsables, como por ejemplo, en una ocasión en que contrariado responde: «Cuando maduras, cuando maduras. Bah. Yo no creo que nadie madure. Uno es exactamente igual cuando tiene veinte que cuando tiene cuarenta. La gente no cambia nunca» (Mañas, 1998: 170). El protagonista se niega a aceptar los argumentos de quienes quieren hacerle ver lo equivocado que está, y sigue insistiendo en lo suyo. Cuando Amalia le dice que tarde o temprano, él también se dará cuenta de sus errores y se sentirá avergonzado, Carlos responde «[y]o no me avergüenzo nunca de nada de lo que hago» (Mañas, *ibid.*). Esa testarudez pueril con la que insiste en defender obvias insensateces, subraya todavía más sus actitudes irresponsables que corresponderían a edades adolescentes.

En estos juegos incomprensibles los jóvenes encuentran una peculiar manera de autorrealización, que les permite evitar el aburrimiento. Además, como consecuencia del tremendo endurecimiento de sus almas y de una desensibilización aterradora, incluso llegan a desahogarse de formas especialmente abominables al decidir «liberar toda esa energía negativa sobre algún objeto adecuado» (Mañas, 1998: 191), de modo que agreden a otras personas sin que éstas les proporcionen motivos que lo justifiquen.

Los personajes sienten miedo al aburrimiento –un auténtico pánico–, y por ello procuran eludirlo de la forma que sea. En este sentido la droga representa una vía de escape, dado que sirve de un empuje estimulante, para emprender la huida a mundos más acogedores; además ayuda a enfrentar el vacío y la insatisfacción. Sin embargo, semejantes prácticas no son exclusivas de la España finisecular reflejada en el mundo novelesco del Kronen, pues como observa Lipovetsky «[e]l uso actual de las drogas no depende solo de motivaciones hedonistas, es también una especie de “automedicación” destinada a escapar de la dificultad de ser uno mismo, de integrarse y comunicarse» (2010: 240–241).

3.3.2.7. *Communication breakdown* y las palabras fracasadas

La sociedad occidental pasa por un período de máximo desarrollo que en la historia no tiene comparación. Es bien sabido que el progreso tecnológico, por un lado, supone cambios que aceleran la evolución de la sociedad moderna, pero por el otro, trae consigo una serie de consecuencias negativas que contribuyen

a ahondar la sensación de vulnerabilidad e incertidumbre de los individuos. Otra de las grandes paradojas de nuestro tiempo radica seguramente en el hecho de que, pese al gran progreso logrado en el campo de la informática y de las telecomunicaciones, los miembros de la sociedad actual se debaten en una crisis cuyas bases se cimentan precisamente en el fracaso de la comunicación, uno de los elementos más importantes de cada comunidad. La evolución de las dos últimas décadas confirma opiniones como la de Umberto Galimberti, cuando señala que «la difusión de los medios de comunicación, que la tecnología ha hecho exponencial, tiende a abolir la necesidad de la comunicación» (2013: 252). Así pues, si bien nuestra época ha registrado un avance vertiginoso en la rama de la informática y la comunicación, paradójicamente, este progreso, a la vez, va de la mano de la incomunicación social, es decir, de procesos que obran en sentido contrario.

La incomunicación, sin embargo, no supone automáticamente el silencio, porque el hombre de la sociedad de consumo vive expuesto a los efectos de la contaminación acústica, y de sus múltiples formas: el ruido producido por el tráfico, la música de fondo que suena por todos lados —en los centros comerciales, en los supermercados, en los cines antes de comenzar la sesión, etc.—, hasta llegar a la radio, la televisión y el equipo de música, todos encendidos a la vez en una misma casa. Dicho sea de paso que este último ejemplo de la contaminación acústica suele delatar el miedo al silencio, surgido como reacción a la incómoda ausencia comunicativa.

Dado que la narrativa de la Generación X refleja la situación en la sociedad española de los años noventa, a sus protagonistas les toca vivir en un mundo que se encuentra en una gran encrucijada. Según apunta Thomas Hylland Eriksen (2009: 17) el siglo XXI no comienza en 2000, ni tampoco en 2001, sino en 1991, cuando se producen grandes cambios a consecuencia de los cuales el discurrir del mundo occidental toma un giro inesperado. En la escena política internacional, destaca, ante todo, la desintegración de la Unión Soviética, así como las guerras de los Balcanes, mientras que en el campo de las modernas tecnologías el hito histórico más importante es la comercialización de Internet (Eriksen, *ibid.*).

El mencionado desarrollo tecnológico deja además otras secuelas que, en su esencia, terminan por dominar al hombre, y en cierto sentido se vuelven en su contra. Umberto Galimberti apunta que así se produce una situación curiosa, puesto que «[e]stamos acostumbrados a considerar la técnica como un *instrumento* a disposición del hombre, cuando la técnica se ha convertido hoy en el verdadero *sujeto* de la historia, respecto al cual el hombre se ha reducido a *funcionario* de sus sistemas» (2013: 229). En esta línea cabe acentuar nuevamente la enorme importancia de la televisión, ya que al pulsarse el botón, el aparato se pone en funcionamiento y cumple con su rol de «acompañante», pero paralelamente, se apodera del espacio para absorber la atención de sus usuarios, y éstos, como resultado, dejan de sentir la necesidad de comunicarse.

En *Historias del Kronen* abundan los momentos en los cuales la comunicación entre los protagonistas por varias razones no logra verse cumplida. Primero hay que mencionar los factores objetivos, para poder comentar después los subjetivos. Las causas más frecuentes vinculadas a los componentes del primer tipo están constituidas por obstáculos externos que suelen tener el mismo denominador: el ruido. Los personajes se mueven en diversos ambientes, bares y establecimientos, donde la música está excesivamente alta, por lo que toda palabra pronunciada se halla destinada a caer en saco roto. A este respecto cabe mencionar la importancia del ruido, que representa un elemento significativo en la novela (Urioste, 2004: en línea).

Carlos y sus amigos se reúnen en sitios públicos, igual que la generación de sus abuelos. Aunque lo hacen por el mismo motivo, que consiste en divertirse y compartir juntos los momentos libres, hay diferencias considerables no solo en la propia forma de sus diversiones, sino también en el grado de interacción mutua entre los participantes, que en el caso de los jóvenes finiseculares se limita, prácticamente, a la mera presencia, es decir, estar juntos en un sitio y compartir el instante de forma pasiva. El marcado individualismo de los protagonistas, sin embargo, no les impide en modo alguno asistir a las grandes fiestas y conciertos donde se concentran multitudes, como es el caso del concierto madrileño de Nirvana, donde el pabellón está tan lleno, que los personajes se pierden en la masa de gente, ya que «un muro humano se interpone entre nosotros» (Mañas, 1998: 107). Lo mismo sucede en el concierto de «Elton Yon», porque «no hay ni un solo hueco en las gradas» (Mañas, 1998: 155). En este contexto viene al caso recurrir a una observación particularmente interesante de Lipovetsky, quien sostiene que «[c]uanto más se intensifica el proceso de individualización, más proliferan, paradójicamente, las megafiestas en el espacio público» (2010: 242).

Los espacios cerrados públicos adquieren una gran relevancia en la novela, dado que los protagonistas de *Historias del Kronen* van a diversos bares y discotecas, como se puede apreciar tras la lectura de la novela, el nombre de uno de estos recintos, de hecho, figura en el título de la obra. No obstante a diferencia de sus abuelos, los jóvenes no se encuentran para asistir a tertulias, ni debates, ni charlas tampoco. La conversación está descartada de antemano, ya que los protagonistas no pueden sostenerla ni siquiera aunque quieran, porque el ambiente no se lo permite. En estos espacios la comunicación con frecuencia fracasa por obvias razones debidas a causas externas, puesto que en los establecimientos, frecuentados por los personajes, la música suele estar excesivamente alta, así que es sencillamente imposible oírse y entenderse. En la novela de Mañas abundan momentos que ilustran lo referido. Podemos traer a colación, por ejemplo, la escena del encuentro de Carlos con su amiga Elena en uno de los bares.

Le doy dos besos y le digo que qué tal.

-¿QUÉ?

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

- QUE QUÉ TAL ESTÁS.
- AY, NO GRITES ASÍ...
- NO ME ESCUPAS AL OÍDO.
- ¿QUÉ?
- NADA (Mañas, 1998: 17).

Nuevamente nos hallamos ante una escena dramatizada que recoge solo el diálogo, sin intervención alguna del narrador. Asimismo se puede apreciar, además, un recurso especialmente interesante representado por el uso de mayúsculas para expresar el esfuerzo que hacen los personajes al hablar más alto, porque les cuesta distinguir las palabras. De esta forma sencilla, y a la vez, transparente y elocuente, la tipografía sustituye los posibles comentarios explicativos del narrador. Si bien en este caso los personajes se afanan en llevar a cabo el acto comunicativo, éste, a su vez se encuentra destinado al fracaso de antemano, y por dicha razón, el diálogo pronto se convierte en dos monólogos paralelos. «Hablamos los dos al mismo tiempo. Yo apenas oigo lo que me dice porque la música está altísima» (Mañas, 1998: 18).

De todos modos, queda claro que a los propios interlocutores el ruido no les incomoda, puesto que ni siquiera lo consideran un obstáculo. Al contrario, en situaciones en que pueden controlar los aparatos, ellos mismos acostumbran a poner el volumen muy alto, y, efectivamente, no dudan en hacerlo, a la más mínima oportunidad, sobre todo, en sus casas o en sus coches. Así, estos jóvenes terminan por armar a su alrededor otro caparazón de protección. Algunos lo hacen deliberadamente, otros, sin darse cuenta, y de forma inconsciente, de manera que mediante estas líneas acústicas delimitan su propio espacio, donde se sienten seguros y cómodos. No obstante, al mismo tiempo, dichas franjas divisorias se convierten en ciertas barreras que, a la vez, los separan de los demás, pues, uno de los mayores problemas consiste precisamente en la incapacidad de los protagonistas de cruzar esta frontera entre aquellos dos mundos paralelos, es decir, el que sirve a la juventud finisecular de refugio y el de la sociedad en que vive, sin considerarlo suyo. A pesar de que dicha frontera es invisible, al final podemos comprobar su impenetrabilidad casi absoluta.

En el caso de los factores subjetivos que obstaculizan la comunicación, conviene señalar aquellos –mencionados ya por otra parte más arriba–, detrás de los que se halla una falta de voluntad de los personajes que simplemente no quieren mantener una conversación. Y según podemos apreciar, no solo en aquellas circunstancias en que están frente a personas que por su edad pertenecen a la generación mayor, sino también al hablar entre ellos mismos, es decir, cuando se encuentran en la compañía de otros jóvenes. Se puede aportar numerosos ejemplos a lo largo de la novela que dan fe de este hecho, de la idéntica desafección o desinterés por las palabras del otro, ya sean familiares, ya sean amigos. Carlos en repetidas ocasiones habla de los «monólogos» de los demás –ora el de su padre, ora del abuelo,

ora de su amiga Amalia-, cuando finge atenderlos, aunque en el fondo no se esté molestando en escuchar lo que tienen que decirle.

-Ahora ya me puedes contar la historia del Chus.

Amalia le da un trago a su güisqui y yo miro el reloj disimuladamente. [...] Pongo cara de interés y escucho vagamente el monólogo de Amalia, que es como la voz en off que ilustra mi toma de la Gran Vía. De vez en cuando, le hago alguna que otra pregunta (Mañas, 1998: 71-72).

El protagonista es demasiado egocéntrico, por eso no le interesan los problemas de los demás. Las conversaciones telefónicas con sus parientes representan para él tiempo malgastado, trátase de su hermana que está en el extranjero, o de su prima Martina (cfr. Mañas, 1998: 124-126), pues según aclara «[n]o soporto a mis primas. En general, no soporto a nadie de mi familia» (Mañas, 1998: 68). No es una coincidencia que Carlos demuestre el mismo desagrado incluso si le llaman aquellos que son, supuestamente, sus amigos, y como el lector puede averiguar, abundan los momentos en que el héroe se niega a ponerse al teléfono (cfr. Mañas, 1998: 31), o aquellos en que no escucha. Asimismo resulta elocuente otra de sus reacciones, cuando tras recibir varias llamadas, opta disgustado por una solución fácil: «Ésta vez dejo el teléfono descolgado. Estoy harto de hacer de contestador automático» (Mañas, 1998: 126).

En este contexto resalta el concepto de la amistad según cómo se lo interpretan los propios personajes. Particularmente interesante es la escena en que Roberto le comenta a Carlos cómo en un accidente atropelló a Fierro.

-¿No sentiste ganas de atropellarle de verdad?

-No se me ocurrió, no. Fierro es mi amigo.

-Beitman lo hubiera hecho.

-Pero Beitman no tiene amigos de verdad. Por eso es cómo es: le faltan vínculos afectivos.

-Y tú, ¿te crees que tienes amigos?

-Pues yo creo que sí. Tú eres mi amigo, ¿no?

-Nadie tiene amigos, Roberto. La amistad es cosa de débiles. El que es fuerte no tiene necesidad de amigos. Beitman te lo demuestra (Mañas, 1998: 137).

El personaje una vez más pone en relieve su inmadurez intelectual, cuando de un modo infantil se engaña a sí mismo al querer hacer pasar sus defectos y flaquezas por puntos fuertes. La escena revela tanto su egocentrismo, como su absoluta desvinculación de su entorno. Además, de esta manera, trasluce la obvia incapacidad de Carlos -o su ausencia de voluntad- frente a la necesidad de diferenciar entre la realidad objetiva, y la ficción. Su ídolo es un personaje literario, cuyas

opiniones, posturas e ideas, como también sus patrones de comportamiento le sirven de inspiración. Incluso se puede afirmar que Carlos da un paso más y en diferentes circunstancias se imagina las reacciones esperadas del héroe literario –tomado por máxima autoridad– para recurrir a proyectarlas en su propia vida, según lo documentan abundantes comentarios como: «Pat estaría orgulloso de ti. [...] Beitman no lo dudaría un segundo» (Mañas, 1998: 190), o bien «Pat estaría avergonzado si te hubiera escuchado pronunciar esas palabras» (Mañas, 1998: 191).

La identificación con un sujeto fuerte –y no importa que sea un personaje ficticio– se muestra como un medio que le permite a Carlos superar su propia debilidad e inseguridad. De este modo, el personaje, una vez más, revela su estado de gran desequilibrio emocional. Conviene recordar a Fromm (2013: 29), que opina que algunos individuos para recuperar la seguridad recurren precisamente a semejantes proyecciones ilusorias. En el caso de un ídolo con un alto crédito moral, tal vez, podría entenderse semejante admiración desmesurada; así su insistente necesidad –o más bien obsesión– con que, constante y repetidamente, hace referencias a Patrick Bateman, no pasaría de una extravagancia, o una exageración molesta. Pero al tratarse de un psicópata y asesino en serie, esta actitud resulta simplemente intolerable.

Roberto, «quien se debate entre su rechazo-aceptación de su propia homosexualidad y su deseo homoerótico hacia Carlos» (Corbalán, 2007: 199) está fascinado, a su vez, precisamente por Carlos, de cuya influencia tan solo contadas veces logra librarse. Si bien en ocasiones se anima y resiste –en una situación incluso se opone diciendo «no me comas la olla con tus ideas raras» (Mañas, 1998: 192)–, las más de las veces se rinde y se deja doblegar. Aun así, sin embargo, Roberto sigue conservando la distancia y distingue entre la realidad y la ficción. A pesar de que, tras leer la novela de Ellis, Roberto asegura a Carlos que el libro es «cojonudo», y que «Beitman es todo un filósofo: me ha enseñado a despreciar la humanidad» (Mañas, 1998: 190), no se deja involucrar en el juego de las proyecciones ilusorias. Por eso cuando Carlos, como siempre, recurre al ejemplo de Patrick Bateman, Roberto le responde «vamos a dejar a Pat un poco tranquilo» (Mañas, 1998: 192). Carlos, no obstante, sigue encerrado en su propio mundo, aislado y desconectado de la realidad, puesto que se niega a establecer con su entorno si quiera roces mínimos a través de la comunicación.

Según la teoría de la comunicación formulada por Roman Jakobson (1975), para que pueda producirse una situación comunicativa, es necesario que se cumplan varios requisitos. Sin embargo, no basta con que haya un emisor y un receptor, pues, en este sentido una de las condiciones imprescindibles está constituida por la voluntad del emisor de transmitir una información. Asimismo, la voluntad del receptor de recibir esta información, y con ella el mensaje, dispone de igual importancia. En *Historias del Kronen* el fracaso del intercambio comunicativo

como consecuencia de una ausencia de interés por parte de los demás participantes, representa para los personajes una causa de múltiples frustraciones, según lo documenta la reacción indignada de uno de los personajes de la pandilla al protestar: «¿Qué pasa? ¿No me vais a dejar contar nada?» (Mañas, 1998: 102).

A Carlos no le molesta tan solo prestar atención y concentrarse en lo que le están diciendo, aún más le incomoda si le exigen que intervenga, que opine, que exponga sus propias ideas. El protagonista, en numerosas ocasiones, llega a expresar abiertamente que prefiere callar, no decir nada, «pasar» de discutir. Basta con mencionar una de las escenas ejemplares en la que conversa con Amalia (cfr. Mañas, 1998: 169). Ella se da cuenta de las limitaciones de Carlos, así como de sus actitudes desatinadas, por lo cual procura advertirle que recapacite, y le invita a reflexionar, pero la respuesta de Carlos es inequívoca.

-Vamos a hablar un poco.

-Hablar, hablar. Lo que queréis todos siempre es hablar, hablar, hablar y hablar. No os dais cuenta de que hay gente que prefiere no hablar, que no lo racionaliza todo, que prefiere la emoción a la lógica, que prefiere el instinto a la razón. Con hablar no se soluciona nada (Mañas, *ibid.*).

Con su argumentación lúcida y razonada Amalia demuestra una madurez que contrasta de forma considerable con la irracionalidad e insensatez de Carlos. Por eso él encuentra el discurso de la joven molesto, como también el de Nuria, a quien en una situación parecida incluso le dice: «Comienzas a parecerte a mi padre» (Mañas, 1998: 148). Y precisamente en ello radica la razón de la gran irritación que Carlos demuestra cuando Amalia quiere incitarle al debate sobre sus problemas. Sin embargo, ella no se deja intimidar por el rechazo, y sigue esforzándose con el objetivo de convencer a Carlos, y obligarle a que reconsidere sus propias posturas.

-Estás muy equivocado. Hablando se comunica la gente, hablando puedes expresar lo que llevas dentro, y comunicarlo es como curarse: evita que el problema se envenene y se pudra dentro. Ésa es la base de la catarsis. [...] Pero tú [...] no haces más que cerrarte. No sé lo que te pasa por la cabeza, pero, si no lo quieres decir, desde luego nadie lo va a adivinar y nadie te va a poder ayudar (Mañas, 1998: 169-170).

Sin embargo, el protagonista no quiere entender. Hace oídos sordos y prefiere evitar temas incómodos, desplazándolos y escondiéndolos debajo del manto consolador de la despreocupación para poder seguir alimentando, paralelamente, la vana ilusión de su propia autosuficiencia. Así pues, lo único que Amalia consigue es un torrente de enfados y reproches de Carlos, que enojado, termina por reaccionar de un modo bastante infantil.

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

–Hablar, hablar, hablar. Estoy harto de escuchar sermones. Los viejos, tú, Nuria... Parece que os han dado cuerda. Estoy harto de ser el conejillo de indias de vuestras divagaciones. Psicoanalizaos a vosotros mismos y dejadnos a los demás en paz (Mañas, 1998: 170).

Amalia finalmente se da por vencida y concluye la conversación con una queja amarga: «Eso es lo más triste. Al final, cada cual habla de sí mismo y se hace ilusiones sobre los otros, se cree que le comprenden. Pero nadie se comprende. Es muy triste darse cuenta...» (Mañas, 1998: 171). Los razonamientos de Amalia no le convencen a Carlos, ya que él, aparte de sentirse víctima de «sermones» agobiantes, sigue atrapado en sus posturas egoístas. La charla le desagrade aún más de lo habitual, porque en esta ocasión ha buscado a Amalia nada más para satisfacer sus necesidades sexuales. Por ello piensa que «[t]odo sería mucho más fácil si fuéramos como perros, como dice Miguel. Ellos al menos no se andan con tonterías. Cuando están cachondos, se huelen el culo y, si se gustan, follan. Los seres humanos son un coñazo, siempre complicándose la vida» (Mañas, *ibid.*). En esta última frase, efectivamente, se halla condensado uno de los lemas más importantes del personaje. Puesto que lo único que le interesa es evitar complicaciones, subordina a esta finalidad todos sus actos, de modo que enseguida recurre a su estrategia predilecta, porque según dice «[d]ecido callarme» (Mañas, 1998: 171).

El personaje de Roberto, asimismo, es consciente de la existencia de todos los obstáculos que le impiden plantear asuntos serios a sus amigos, y comentarles lo que le preocupa. Se da cuenta de que los chicos con los que se relaciona, por varias razones, no son capaces de desarrollar un debate serio, y en consecuencia, en este sentido, comparte con Amalia la misma tristeza y amargura. De ahí que también Roberto rechace de una forma categórica la sugerencia de su terapeuta de hablar sobre sus problemas con los amigos.

–¡Ellos qué van a comprender! Usted no los conoce. Con ellos no se habla nunca. Cuando salimos, contamos chistes, decimos tonterías, burradas, hablamos de tías —eso siempre— pero nunca hablamos de nosotros. No sé. Llevamos toda la puta vida juntos, desde el colegio, y es como si no nos conociéramos en absoluto. No nos contamos nunca nada. No comunicamos, ¿comprende? Por eso vengo a verle, para poder contarle a alguien mis movidas (Mañas, 1998: 233).

Roberto, igual que Amalia, se da cuenta de la importancia de la comunicación. Comprende la necesidad de verbalizar lo que le preocupa, y estima el efecto catártico de la confesión. Como en el círculo de sus compañeros no hay nadie con quien pueda contar, busca la ayuda en sesiones de terapia. Mencionemos que el fragmento forma parte del segundo subcapítulo incluido en el «Epílogo» (Mañas, 1998: 230–238), que, a su vez, desde el punto de vista formal está construido ex-

clusivamente a base de diálogos. El cierre de la novela por lo tanto ofrece un giro, dado que el polo subjetivo de la narración en primera persona que se mantiene también en el primer subcapítulo del «Epílogo» (Mañas, 1998: 225-229) encuentra aquí su contrapunto, y ofrece perspectivas complementarias que sitúan ciertos episodios presentados anteriormente por el narrador-protagonista bajo una nueva luz, como por ejemplo el de la fiesta de Fierro, o la escena erótica del jardín, y, ante todo, el desenlace trágico.

Roberto ante su terapeuta confiesa ser consciente de encontrarse por completo bajo la influencia de Carlos, ya que incluso cuando no comparte su opinión, se deja arrastrar por él, y casi nunca arguye con él, a diferencia de Amalia y Nuria. Ellas, al contrario, intentan abrirle los ojos al protagonista para que vea sus errores. Si bien ambas pertenecen al mismo entorno de amigos del héroe, sostienen actitudes prudentes y mucho más razonables. Aunque Carlos no muestra interés en comunicarse con los demás, también siente el impacto de la ausencia de la comunicación y a su vez, procura compensarla recurriendo al mundo de las películas «to fill the communication gap that leaves him afloat in culture that rejects stable identity» (Everly, 2010: 156).

Los efectos del aislamiento programado de algunos de los protagonistas –exteriorizado al adoptar «conscientemente diferentes comportamientos, actitudes, valores y creencias» (Corbalán, 2007: 199)– se traducen tanto en su enajenación, como en un marcado ahondamiento de la percepción de su distanciamiento con respecto a la sociedad. Esta tesitura tiene consecuencias aún más graves, puesto que, según apunta Ana Corbalán, los personajes incluso van «problematizando y retando así la normativa social y los códigos legales de la sociedad española de los noventa. Esta ruptura del código legal se puede ejemplificar en el hecho de que Carlos llega a confesar sus ardientes deseos de matar a alguien» (Corbalán, *ibid.*).

Por último hay que nombrar otras derivaciones directas de la incomunicación, manifestadas en las dificultades que impiden a los tipos como Carlos mantener relaciones firmes y sanas. Convencidos de su autosuficiencia emocional y afectiva, se enclaustran en una cápsula que no comparten con nadie más, de modo que así se cierra el círculo vicioso del carácter flojo e insatisfactorio de sus nexos, una rueda de la que no logran salir. La opción que resta a los personajes es la de vivir aislados, pero debido a la extrema atomización, se vuelven incapaces de entablar ataduras de amistad, y mucho menos de emprender uniones de pareja estables, basadas en firmes vínculos afectivos. A pesar de tenerse por amigos, ellos mismos se dan cuenta de que los lazos que les unen tienen poco, o nada, que ver con la verdadera amistad. En consecuencia, en momentos críticos fallan y no saben ayudarse, ni apoyarse, porque carecen de una mínima noción del compromiso, y de la disposición a auxiliarse, si fuera necesario.

Y así, de hecho, lo único que hacen es reunirse para compartir su soledad. Impulsados por su egocentrismo defienden su propio espacio a toda costa, sin darse

cuenta de que justo en virtud de ello la distancia que los separa de los demás se torna cada vez mayor, y causa que la soledad deliberada siempre corra el riesgo de convertirse en un aislamiento involuntario. Realizan una huida desenfadada para escapar de la nada aplastante, y debido a esta razón intentan conseguir sensaciones excepcionales. Valiéndose de estupefacientes buscan desesperadamente nuevas formas de evitar el aburrimiento, y persiguen la excitación y las emociones fuertes, para alcanzar el anhelado «goce de “olvidarse de uno mismo”» (Lipovetsky, 2010: 240). En realidad no se dedican a otra cosa que matar el tiempo.

El tiempo, por lo tanto, se avista como una carrera de un estadio ficticio, por la que uno se ve obligado a pasar; un tramo que resulta necesario superar lo más rápido posible, y donde da igual cómo se llegue hasta la meta. Lo importante está en llegar. Esa carrera involuntaria se reduce a aquella parte del día que separa a los protagonistas del momento que esperan, es decir, de la hora acordada para salir, y del punto de arranque para sus marchas nocturnas. La droga representa un estimulante sencillo para alcanzar emociones fuertes, constituye una forma de llenar el vacío del alma, de escapar al aburrimiento. Se convierte en una manera de desertar del ambiente en el que los personajes se sienten incómodos, porque lo consideran un espacio inhóspito, propio de un mundo en el que no saben –ni quieren– integrarse. Y como tienen que moverse por él necesariamente, lo detestan aún más, con lo que desean escapar fervientemente.

La fuga se realiza a otros mundos virtuales que –según la convicción de los personajes– carecen de ataduras desagradables y limitadoras, como lo pueden ser la responsabilidad, el deber o el compromiso. Esa nueva realidad se transforma en un espacio densamente anhelado. Se trata de una ilusión, no obstante, para los personajes resulta fácil borrar la línea fina y casi imperceptible que divide lo real y lo ficticio, puesto que viven en una sociedad que favorece este tipo de transgresión. En este contexto conviene recalcar que en la postmodernidad culminan los procesos que se dieron en el siglo XX y a cuya consecuencia «es el propio arte que trata desesperadamente de ser realidad, mientras que la realidad se disfraza de ilusión» (Cornago, 2005: 11). Y la desilusión conduce al escepticismo. Dado que los personajes se sienten abandonados, desesperados, desorientados y perdidos, su mirada refleja una sobrecarga excesiva de un profundo pesimismo y nihilismo.

3.3.3. Voces crispantes en la narrativa de Lucía Etxebarria

3.3.3.1. La «Spice girl» de la escena literaria española y sus protagonistas

En el presente apartado nos dedicaremos, especialmente, a la fase inicial de la trayectoria literaria de Lucía Etxebarria –autora exponente de la Generación X–, con la finalidad de estudiar los recursos narrativos y el tratamiento que reciben

los temas más importantes en su obra, para poder detectar posibles vestigios de la estética tremendista. Asimismo nos centraremos en los personajes femeninos de las dos primeras producciones literarias de la escritora, con la idea de trazar el perfil de sus heroínas. Prestaremos una atención especial a la protagonista de su segunda novela *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), la que le valió el Premio Nadal. Para conseguir ese fin partiremos del concepto de la «chica rara» que Carmen Martín Gaité (1987) aplicó antaño a Andrea, la heroína de la obra *Nada* de Carmen Laforet. Estamos convencidos de que el prototipo de la «chica rara» es bien aplicable a algunos personajes femeninos de Lucía Etxebarria, especialmente a los que aparecen en sus primeras narraciones. A pesar de que, en comparación con el personaje de Andrea, las protagonistas de Etxebarria se encuentran en unas circunstancias históricas y sociales completamente diferentes, comparten con la protagonista de *Nada* el mismo afán de resistencia que les impulsa a rechazar los patrones tradicionales y los roles impuestos, y que les da fuerza para oponerse y resistir sin someterse a los dictámenes externos.

A diferencia de Andrea, sin embargo, las protagonistas de Etxebarria se rebelan contra lo establecido sin tener bien claras sus propias aspiraciones, desvelando una indecisión y vacilación esenciales, las cuales, en cierta forma, reflejan la desilusión y el nihilismo finisecular. En este contexto resulta interesante centrarse en las actitudes y posturas de los personajes para observar sus interpretaciones del mundo que les rodea, al igual que su visión de su propia condición femenina. Y por último, intentaremos acercarnos a estos personajes femeninos con el propósito de reflexionar sobre el papel de la mujer en la sociedad a finales del siglo XX.

En este momento conviene remitir a una de las frases atribuidas a Salvador Dalí que asegura: «El que quiere interesar a los demás tiene que provocarlos» (*apud* Jiménez, 2014: 165). Nada mejor que esta cita muy sonada para hacer referencia a Lucía Etxebarria, un ejemplo por excelencia de persona famosa, cuya imagen se basa en la provocación. La escritora expone constantemente sus opiniones con la clara intención de suscitar polémicas, de abrir debates sobre temas controvertidos y chocantes de por sí. Tomando en cuenta lo anteriormente comentado, no sorprende que la literata en sus declaraciones sobre diversas problemáticas –que hace públicas en diferentes medios– con frecuencia opte por tonalidades basadas precisamente en provocar. A lo aludido hay que sumar varias acusaciones de plagio a las que la escritora se ha visto obligada a hacer frente, y que, desde luego, no contribuyen a mejorar su proyección pública.

Analizar la obra de esta autora, por lo tanto, siempre supone el riesgo de abordar un asunto demasiado conflictivo. Cabe mencionar que la novelística de Etxebarria, igual que la narrativa de los demás miembros de la Generación X, ha sido relativamente poco estudiada, sobre todo en la época inmediata de la publicación de las obras en cuestión. Según observa Christine Henseler:

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

Muchos críticos hacen caso omiso de los escritores de los noventa, como Lucía Etxebarria, José Ángel Mañas o Ray Loriga, por venderse, dicen, a las demandas de una industria editorial más interesada en abastecer una audiencia joven y urbana que en producir un alto valor literario (2005: 502).

En esta coyuntura conviene estimar los trabajos de críticos extranjeros –procedentes, ante todo, de la academia norteamericana–, que se dedican sistemáticamente a estudiar la producción literaria de los escritores mencionados más arriba. Asimismo cabe señalar que el interés por realizar estudios del corpus narrativo de la Generación X ha crecido últimamente también en la propia España. De modo que, según parece, se ha comprobado el presupuesto de que para una recepción crítica más objetiva e imparcial ha sido necesario mantener el debido distanciamiento: o bien de forma espacial, como sucede en los análisis realizados desde el extranjero, o bien en el sentido temporal, en el caso de la academia nacional.

En España Lucía Etxebarria suele ser etiquetada por muchos como una de las autoras más controvertidas de la escena literaria contemporánea, y su nombre suscita constantemente numerosas peroratas. Sin embargo, una mirada somera revela que casi siempre se presta demasiada atención, ante todo, a la imagen mediática de la literata, dejando que su narrativa pase prácticamente inadvertida y quede relegada a un segundo plano. En este orden de cosas, cabe citar a Lauren Applegate (2013: 41), que menciona el rechazo surgido a raíz de unas fotografías extremadamente provocadoras publicadas en la revista *Dunia*, poco después de la entrega del Premio Nadal, y en que Etxebarria posa «mostly nude» (Applegate, *ibid.*); y según opina la crítica, entonces pudo comprobarse que «for many the real issue at stake was not the literary quality per se of *Beatriz* or Etxebarria's other works, but rather the public behavior of Etxebarria herself in relation to popular culture, literature and consumerism» (Applegate, 2013: 41). Por consiguiente, al omitirse tanto la presentación mediática de la autora, como la respectiva recepción de sus hechos y declaraciones que han despertado disputas, una mirada invertida puede mostrarse inesperadamente inspiradora. Basta, pues, con eliminar todos los factores extraliterarios, para poder centrarnos única y exclusivamente en la obra de esta escritora contemporánea.

Christine Henseler al analizar el «fenómeno Lucía Etxebarria» –según reza el propio título de su artículo– comienza por citar a Enrique Vila-Matas que, a su vez, apodó a la literata en cuestión la «Spice girl de nuestra narrativa española» (*apud* Henseler, 2005: 501); a continuación la estudiosa estadounidense desarrolla la comparación apuntando que Etxebarria:

ha añadido algo de calor a la cazuela editorial contemporánea. Con un poco de sal ha abierto nuestros apetitos, con una pizca de pimienta ha sensibilizado nuestras lenguas,

con una cucharada de salsa picante ha hecho a algunos degustar con deleite y a otros con desesepero (Henseler, *ibid.*).

Conviene subrayar, pues, que no tocaremos ninguno de los asuntos de interés mediático, porque no están relacionados con el enfoque escogido. Nos limitaremos, por lo tanto en exclusiva a comentar la obra de Lucía Etxebarria, prestando una atención especial a la fase inicial de su trayectoria literaria. En concreto nos vamos a centrar en su novela «[f]eminista beligerante, desgarrada y descarada» (Vila-Matas, 1998: en línea), *Beatriz y los cuerpos celestes*, uno de los primeros libros de la escritora, con el que se dio a conocer, y con el que ha comenzado su carrera literaria.

3.3.3.2. Bajo el signo de Marte

Vista desde fuera, con debido distanciamiento de los medios de comunicación, es posible percibir a Lucía Etxebarria como a una autora especial, peculiar y *sui generis*, a quien no se le pueden negar ciertos méritos, ante todo en la primera etapa de su creación literaria. A finales de los años noventa y al comenzar el nuevo milenio ella es, sin duda, una de las voces más llamativas de su generación, que advierte de los problemas candentes de la sociedad española, y hace una denuncia abierta desde unas posturas radicales y desafiantes. Además, según observa Applegate, la escritora «created a controversy within Spanish literary and non-literary circles that led to a discussion of the value given to women authors' work in a twenty-first century context» (2013: 39).

Etxebarria dirige su crítica, sobre todo, a los persistentes modelos patriarcales firmemente arraigados en la sociedad finisecular que, a pesar de los logros aparentes relacionados con los procesos de transformación social, siguen siendo mantenidos con apenas escasos cambios. Es de reseñar que desde el primer momento Etxebarria contó con el apoyo de Ana María Matute, quien en la presentación de su ópera prima *Amor, curiosidad, prozac y dudas* «calificó la novela de sorprendente “y bien escrita, lo que es de agradecer”» (Villena, 1997: en línea). En aquella ocasión la reconocida literata –en cuyas novelas de su propio primer período creativo han nacido las heroínas más representativas de la «chica rara»–, además apuntó que «la misión del escritor es “protestar y preguntar”», y en este sentido consideró la novela de Etxebarria «un grito» que ofrece el reflejo del «malestar de una mujer por lo que encuentra a su alrededor» (Villena, *ibid.*).

Etxebarria parece compartir la postura de Ana María Matute acerca del compromiso del autor, según lo documentan sus reflexiones y declaraciones pronunciadas en relación con la misión de la literatura y del arte en general.

La novela actual no es política. El realismo social ha pasado de moda, en un momento en que se admite que Dios ha muerto y con él determinados ideales de posibilidad de

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

cambio global impulsado por unos pocos. Esto no quiere decir que yo no crea en el arte comprometido. Creo en el compromiso del artista, y también creo en el arte como forma de protesta. Pero la novela no puede ser política, aunque cada novela, como expresión del inconsciente de su autor, estará teñida del compromiso político de éste. Porque la política pretende dar respuestas (aunque casi nunca lo consigue) y la novela sólo plantea interrogantes (Etxebarria, 2000b: 102).

La prosista desde el principio de su carrera se ha mostrado como una crítica severa y radical que deja resonar en sus textos su voz de protesta, muchas veces, cargada, y sobrecargada, de indignación e irritación. Basta con señalar el «Prólogo» que abre el libro de cuentos *Nosotras que no somos como las demás* (1999), en que se expone el desacuerdo con la situación de la España de los años noventa. En el discurso se hace uso de expresiones beligerantes como: «algunas mujeres no nos conformamos», «estamos hartas», «no admitimos», «reclamamos» o «protestamos» (Etxebarria, 2002: 9-10), y justo gracias a semejantes recursos el texto se impregna de un fuerte carácter apelativo, propio de una proclamación, o incluso de un manifiesto. Este hecho se debe tanto a la forma de dicha introducción –a su estructura y a los recursos lingüísticos empleados–, como al contenido –a la argumentación cimentada en datos estadísticos muy concretos, y apoyada en encuestas sociológicas–. En consecuencia, el preámbulo deja de ser un mero prólogo a una obra literaria, y por su forma se acerca más bien a los discursos incluidos en los dossiers de movimientos cívicos, o los de organizaciones activistas, hasta puede hacer pensar en textos propagandísticos de algunos partidos políticos. Por otro lado, debido al significado en sí, la autora no solo está expresando sus propias posturas, mediante este mismo mecanismo de la recurrencia a un prefacio, sino que ofrece respuestas a las preguntas que plantea en su propia obra narrativa. A juicio de María Bengoa «Lucía Etxebarria hace una literatura a medio camino entre la sociología y la escritura cinematográfica: producto de su tiempo, ágil, ligera, visual y efectista» (*apud* Henseler: 2005: 505). Y, en consecuencia consigue cosechar un enorme éxito entre los lectores, pero eso, desde luego no le resta calidad a sus obras. Además, como refiere Henseler al respecto, «[q]uien se fija en la totalidad de su empresa cultural, encuentra a una autora que sabe manejar el espacio paratextual y que incluye las políticas de autoría femenina en su creación cultural» (2005: 501).

Abundan los ejemplos que ilustran el vigor con que Etxebarria inicia debates sobre la problemática de la posición de la mujer en la sociedad moderna. Asimismo, la colección de ensayos publicada con el título de *La Eva futura. La letra futura*. (2000) da buena cuenta de lo comentado ya, porque la escritora sigue empleando el mismo tono insistente y persuasivo para llamar la atención sobre los problemas palpitantes. Merece la pena citar el siguiente fragmento.

Nuestras abuelas, nuestras madres, nuestras hermanas mayores, defendieron como nadie la teoría de la igualdad. Asumida ésta, ahora nos toca discutir sobre cómo hablar, cómo trabajar, cómo combatir el sexismo día a día. [...] Ahora nos toca luchar, en la práctica. Y no *contra* los hombres, sino *con* los hombres, en pro de un sistema social más justo (Etxebarria, 2000a: 37-38).

Parece indudable que gracias al carácter abierto de su discurso la literata, efectivamente, logra dirigirse en sus ensayos a un espectro más amplio de lectores, sin restringirse solamente a los ámbitos académicos e intelectuales, donde se suelen desarrollar normalmente los debates de esta índole. En este sentido es oportuno recordar que la autora en diferentes ocasiones pone en manifiesto su intención de iniciar diálogos también a través de su obra ensayística, dado que –según declara en una entrevista– intenta «abrir vasos comunicantes entre el mundo académico y la cultura popular para crear una conciencia política feminista y promover el activismo desde el humor» (*apud* Masanet, 2008: en línea). En este contexto resulta procedente citar a Jill Robbins, quien sostiene que «Lucía Etxebarria is not simply the author of best-selling novels; she is a media phenomenon, a superstar of the book business who has fashioned herself as a spokesperson of counterculture» (2011: 57-58).

En sus textos ensayísticos, que casi siempre adolecen en cierta medida de un estricto rigor académico, la autora desarrolla reflexiones relacionadas, sobre todo, con la identidad femenina, con la posición de la mujer en la sociedad finisecular y con la necesidad de llevar a la práctica los cambios necesarios para que la igualdad de géneros no sea solo un lema vacío. Conviene apuntar que dicha problemática constituye uno de los ejes centrales también en la narrativa de la escritora. A la hora de hablar sobre los temas tratados en sus obras, Etxebarria hace el siguiente comentario:

En realidad, creo que yo escribo sobre cómo los condicionantes externos (sociedad, cultura, familia, grado de libertad...) nos llevan a aceptar como propias ciertas ideas, ciertas formas de vivir la vida, ciertas opciones sexuales, ciertos comportamientos más o menos violentos que asumimos como nuestros sin detenernos a analizar hasta qué punto no nos estamos limitando a imitar a nuestros mayores, a repetir esquemas aprendidos en la primera infancia y grabados a fuego en el subconsciente (Etxebarria, 2000b: 40).

Cabe subrayar que la ensayista, aparte de perseguir las finalidades estéticas en sus obras literarias, concibe su narrativa como otro medio propicio para transmitir sus posturas y opiniones, y a la vez, como un espacio oportuno para iniciar amplios debates planteando cuestiones que precisan urgentemente una respuesta satisfactoria.

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

El esfuerzo de Etxebarria se dirige, por lo tanto, a la necesidad de encontrar nuevas definiciones de conceptos fundamentales, como también de realizar una redefinición de los existentes que ya han dejado de ser aceptables. De esta manera además invita a la reflexión, para que cada uno comience a cuestionarse si realmente cree en la validez de los postulados normativos, o si los sigue tan solo por costumbre, porque le han sido inculcados. Y por último, la escritora llama repetidamente la atención sobre la premura de que cada uno debería saber defender sus propias ideas, para poder oponerse si fuera necesario. En este sentido la autora comenta su propia creación de la siguiente manera:

Escribo sobre el punto de libre albedrío en el que una persona puede asumir o no las riendas de su propio destino y decidir a partir de ese momento elaborar un plano del tipo de vida que conscientemente desea vivir. [...] En algún momento algunas personas han sido capaces de sobreponerse a sus condicionantes de educación y ambiente y a imponer su propia identidad por encima de los comportamientos aprendidos. Ese punto de decisión propia es el que a mí me interesa describir [...] (Etxebarria, 2000b: 40).

Se impone señalar que entre todos los asuntos, las cuestiones concernientes el género ocupan un lugar privilegiado. Según sostiene Lydia Masanet: «La función de la literatura en Etxebarria parece querer convertirse en una herramienta que regule la puesta en práctica cotidiana de la igualdad o denuncie la falta de ella, en un afán de desarticular nuevas prácticas, y manifestaciones misogénicas» (2008: en línea). Como puede apreciarse, Lucía Etxebarria introduce el debate sobre las cuestiones concernientes a la posición de la mujer en la sociedad española ya en su debut literario, la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997). No es difícil imaginar que debido a su tono intransigente y militante, algunos críticos no aceptaron el llamamiento de la autora, y no precisamente por no compartir sus ideas. En todo caso la causa del desdén, más bien, se debe al carácter machacón de su voz y de su discurso belicoso que «dan un puñetazo al patriarcado» (Henseler, 2005: 503).

Junto con otros escritores, en aquel entonces menos conocidos, Etxebarria también contribuyó con un cuento a la colección *Páginas amarillas*, prologada por Sabas Martín. Del estudio introductorio –que esboza el perfil de cada uno de los autores con comentarios sobre sus obras respectivas– corresponde aludir a la siguiente característica de la ópera prima de Etxebarria:

Se trata de un relato que indaga en las dificultades de la búsqueda de la identidad femenina [...]. Con un lenguaje intenso que oscila entre el descaro y el desgarró, Lucía Etxebarria muestra su capacidad tanto para la construcción de escenas como para deslizarse por terrenos eróticos. El resultado es un universo narrativo original y personal al que en ocasiones perjudica su explícita beligerancia feminista (Martín, 1997: XXI).

Si nos ocupamos de la obra de Etxebarria, efectivamente, podemos observar que la militancia feminista llegará a ser uno de los rasgos característicos de su expresión literaria, presente en la mayoría de sus textos, y convertida, incluso, en su marca personal.

3.3.3.3. La «chica rara» del fin del siglo

La ópera prima de Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, ofrece una peculiar indagación en la condición femenina en la sociedad española de final de centuria. La novela está protagonizada por tres hermanas en busca de su propia identidad. Según apunta Carmen de Urioste (2000: 130) los personajes encarnan modelos de mujer en la sociedad posmoderna: Rosa, la lesbiana, corresponde al paradigma de mujer emancipada que logra triunfar en el mundo de los negocios, mientras que Ana, una joven mujer casada, heterosexual y monógama, –la única de las hermanas que cuenta con una pareja estable–, representa el prototipo del ama de casa de un corte tradicional, y por último, Cristina, la menor de las tres, responde al patrón de la excéntrica, heterosexual con inclinaciones a la promiscuidad, una típica joven desorientada de la época liberal de la democracia (Urioste, *ibid.*). El abanico de representaciones de la mujer se completa con el personaje secundario de la madre, abandonada y descontenta por su matrimonio fracasado.

Las tres figuras principales recién mencionadas realizan su propia búsqueda de identidad tomando caminos diferentes; si bien todas topan con las mismas convenciones estereotipadas, cada una se opone de una forma diferente, conforme a su propia naturaleza, pero, según observa el personaje de Cristina, en el fondo las tres hermanas están unidas por más vínculos de lo que a primera vista pudiera parecer. Veamos un fragmento del final de la novela que ilustra lo dicho.

[...] se me vino a la cabeza de pronto una especie de revelación. Desde niña alguien (mi madre, o Gonzalo, o las monjas, o todos, o el mundo) había decidido que éramos distintas, que la niña moderna del anuncio de Kas naranja no es el ama de casa que limpia la colada con lejía Neutrex, y no tiene nada que ver con la ejecutiva que invierte en letras del tesoro, y sin embargo, mi hermana se había refugiado en su despacho acristalado de la misma forma que yo me había guarecido en mi bar ciberchic, como Anita se había parapetado en su casa de Gastón y Daniela, y Ana se había enganchado a los minilips como yo lo hice a los éxtasis y Rosa al prozac, y si por nuestras venas corre la misma sangre del mismo padre y la misma madre, ¿quién asegura que somos tan distintas? ¿Quién nos dice que en el fondo no somos la misma persona? (Etxebarria, 1999: 315).

En cuanto a la estructura, la trama se vertebra en veintinueve capítulos que difieren en extensión. Si bien la parte introductoria es muy breve, y sin título ni número alguno, los demás capítulos están encabezados por una letra del abecedario,

seguida, a su vez, por una palabra (o más) que comienza por esta misma grafía, y que sirve de cierto íncipit. Mencionemos un par de ejemplos especialmente significativos: si el primer capítulo reza «A de atípica», el segundo se titula «B de bajo», y el cuarto «D de deseo y destierro». Aunque las protagonistas están frustradas y rotas –según sugieren los capítulos que empiezan por las letras correspondientes–, cada una, por separado, llega a la conclusión de que necesita desembarazarse de todo lo que le inhibe para alcanzar la liberación, y, según declara una de ellas, para «recuperarme a mí misma» (Etxebarria, 1999: 314).

El personaje de Cristina expresa de forma elocuente su vena rebelde en más de una ocasión, pero mencionemos la última reflexión con la que se cierra la novela, en que se refiere también a sus hermanas y de una forma implícita pone énfasis en la necesidad de que cada una siga su propio camino y no permita que nadie las doblegue: «mi madre se llama Eva. Pero espero que nosotras seamos hijas de Lilith» (Etxebarria, 1999: 315).

En la novela *Beatriz y los cuerpos celestes* –considerada por Kathryn Everly (2001: 169) un Bildungsroman femenino–, Lucía Etxebarria sigue desarrollando los mismos temas, es decir, aquellos relacionados con la introspección a la captura del propio ser y realizada por personajes femeninos, que se encuentran en una encrucijada, y por ello se ven obligados a escoger una dirección por donde avanzar. A continuación, prestaremos atención al personaje de Beatriz, «estrella orbital» en torno a la que gira la historia de la novela mencionada, con la intención de aplicarle el concepto de la «chica rara», tal como lo concibe Carmen Martín Gaité en sus ensayos, *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española* (1987), y *Usos amorosos de la posguerra española* (1987). Puesto que el propio término de la «chica rara» fue utilizado para referirse, sobre todo, a Andrea, protagonista de *Nada* –con quien se introduce un nuevo tipo de heroína en la escena literaria española de la posguerra inmediata–, intentaremos comparar a este personaje con el de Etxebarria. Desde el principio conviene remarcar que la comparación no se hace con el propósito de demostrar que nos encontramos ante dos personajes idénticos, ya que entre Andrea y Beatriz existen, como es natural, también numerosas diferencias. Más bien procuraremos indicar los puntos en común y los rasgos convergentes, gracias a los que ambos personajes en situaciones similares piensan y reaccionan de manera muy parecida.

En este contexto resulta importante resaltar que ambas protagonistas nacen como cierta reacción a los parámetros esquemáticos que se suelen dar en las heroínas de la novela rosa, de manera que este género es un punto de referencia común muy importante, aunque desde posiciones distintas. Quizá en este momento se podría incidir en que el subtítulo de la narración de Etxebarria –*Una novela rosa*–, emplea un matiz irónico, y es un guiño al lector, dado que la novela, desde luego, no pertenece al género sentimental, como tampoco aspira a incluirse entre los especímenes del aludido estilo.

Carmen Martín Gaité (cfr. 1988: 99–100) opina que Andrea, la primera «chica rara» de la literatura española, surge como producto de una época marcada por una realidad deprimente, en una sociedad conservadora, puritana y al mismo tiempo hipócrita. Su comportamiento, su forma de pensar, pero ante todo sus ambiciones y aspiraciones difieren considerablemente de lo que se esperaba de las jóvenes de aquel entonces, de modo que rompe con los tópicos tradicionales reflejados en las historias de la novela rosa. Cuando Carmen Martín Gaité pone de relieve la importancia del debut literario de Carmen Laforet, hace alusión justamente al hecho de que *Nada* se opone frontalmente a los esquemas establecidos, y repetidos sin cambios en la novela rosa, con que:

el lector estaba tranquilo desde que abría el libro hasta que lo cerraba, seguro de que ningún principio esencial de la femineidad iba a ser puesto en cuestión y de que el amor correspondido premiaría al final cualquier claroscuro de la trama, haciendo desembocar la vida azarosa y presuntamente rebelde de aquellas heroínas en el oasis de un hogar sin nubes (Martín Gaité, 1988: 90).

Por el contrario, en el caso del personaje de Andrea sí que se van a cuestionar casi todos los postulados esenciales de la femineidad hasta tal punto, que la heroína como persona, y como mujer, se aleja de manera notable de lo que se estima habitual, y de lo que impone la norma generalmente aceptada. Como consecuencia de todas estas divergencias, la protagonista no encaja en su entorno, y por ello queda excluida.

En una palabra, Andrea es una chica «rara», infrecuente.

Este paradigma de mujer, que de una manera o de otra pone en cuestión la «normalidad» de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar, va a verse repetido con algunas variantes en otros textos de mujeres como Ana María Matute, Dolores Medio y yo misma. Y por ser Andrea el precedente literario de la «chica rara», en abierta ruptura con el comportamiento femenino habitual en otras novelas anteriores escritas por mujeres, es por lo que interesa analizar los componentes de su rareza, relacionándolos con la época en que este tipo de mujer empieza a tomar cuerpo (Martín Gaité, 1988: 99).

Si queremos aplicar las observaciones de Carmen Martín Gaité al personaje de Beatriz de la novela de Etxebarria –una variedad de «chica rara» finisecular–, para «analizar los componentes de su rareza», asimismo resulta necesario vincular dichos elementos con la etapa correspondiente. En más de una ocasión se ha podido constatar que, si se examina la evolución de la sociedad española, no hay más momentos de mayor diferencia y contraste en toda la historia de la España del siglo XX que los que afloran de la comparación de los años cuarenta, la

inmediata posguerra, con la década de los noventa, cuando concluye el siglo y con él, el milenio.

3.3.3.4. El tobogán de la ansiedad

Como ya hemos mencionado, entre las numerosas disparidades existentes, la más llamativa será la transformación que se desprende del paulatino devenir de los acontecimientos, y que permite a la sociedad española –caracterizada por ser, durante el franquismo, un país cerrado y aislado– evolucionar en una democracia abierta. Cabe recordar que en el período de la posguerra, España estaba afectada por una crisis económica profunda, por lo cual los ingresos de una considerable parte de la sociedad apenas alcanzaban para mal comer. Y precisamente el hambre –componente imprescindible de la tríada temática tremendista– constituye uno de los ejes centrales alrededor del cual se construye más de una escena en *Nada*. En los noventa, a pesar de que el país vivió otros cataclismos, hacía ya mucho que el alimento había dejado de representar problemas graves en cuanto a su escasez, para generar otros relacionados con el extremo opuesto. Resulta, pues, que gracias al desarrollo en la sociedad se llega a una situación por la que se sustituye «el fantasma del hambre por el de la obesidad» (Collantes, 2009: en línea), y más aún por *el miedo* a la gordura.

Si Andrea para calmar su hambre insoportable, toma «el agua que sobraba de cocer la verdura y que estaba fría y olvidada en un rincón de la cocina, dispuesta a ser tirada» (Laforet, 2001: 93), algunos de los personajes en las novelas de Etxebarria, al contrario, están en una lucha permanente con el espectro del sobrepeso, renuncian a la comida y miran la balanza con preocupación hasta acercarse casi al mismo borde del abismo de la anorexia. Y no se trata solo de las adolescentes, sino también de las adultas, como es, por ejemplo, en *Beatriz y los cuerpos celestes*, la madre de Mónica. Los deseos y anhelos de las protagonistas, vinculados a su cuerpo y a su aspecto físico en particular, pese a todo, reflejan ecos de cambios significativos que se han producido en la sociedad occidental. Éstos obedecen a los procesos evolutivos, reflejados en los ideales estéticos, cuando los cambiantes estilos de vestimenta ya dejan de ser concebidos exclusivamente como manifestaciones ostentosas del poder y de la dominación, pues, según apunta Lipovetsky, en relación con el desinterés actual por la Alta Costura, se experimenta «una ruptura con la moda centenaria [y dicha circunstancia] aparece como el momento culminante de una tendencia secular constitutiva de las sociedades democráticas» (2009: 133).

En este sentido no está de más enfatizar que en las novelas de la Generación X las cuestiones relacionadas con la forma de vestir y arreglarse representan uno de los asuntos conflictivos más relevantes de los que se producen entre los protagonistas y sus padres. El arreglarse y el considerar las prendas de vestir, en este

nuevo orden de cosas y mentalidades, para los jóvenes simboliza otra seña de identidad, a través de la que el individuo demuestra su pertenencia a cierto sector social, y al mismo tiempo le sirve para alejarse de los otros. A este respecto, semejantes rasgos distintivos identitarios –igual que el lenguaje– cumplen una función diferenciadora para expresar los desajustes surgidos de la oposición binaria entre los valores de la generación joven, y la de sus padres. En cuanto a las cuestiones de la moda, las madres de los personajes se yerguen como las que quedan más disgustadas por la manera de vestir adoptada por sus hijos. En esta tesitura cabe señalar la división de roles entre los progenitores. Si bien los padres también insisten en que sus hijos respeten los valores tradicionales, son, ante todo, ellas quienes se ocupan de cuidar la «forma», y vigilar que se mantengan las apariencias, y se guarde el decoro. Las madres, movidas muchas veces por el imperativo del «qué dirán», procuran que la aceptación de los valores propagados tenga su reflejo en una exteriorización pertinente, y en una manifestación debida.

Recordemos los constantes desacuerdos entre Carlos y su madre en algunas escenas de *Historias del Kronen*: «A veces me gustaría que fueras más apañadito –dice la vieja–. Qué moda más tonta la de llevar los pantalones rotos, como si fueras pobres. A ver cuándo nos das una sorpresa y te pones una corbata, o una pajarita» (Mañas, 1998: 46). Puesto que para la madre el atuendo es uno de los indicios que manifiesta la pertenencia a cierta clase social, insiste en que Carlos se ponga ropa que, según opina ella, se corresponda con su estatuto social. De igual forma es elocuente la alegría maternal cuando el hijo se viste en consonancia con los gustos de ella: «Menos mal que por fin te pones la camisa que te he comprado. ¿Verdad que es bonita la camisa de Carlos, Miguel? A ver si también te cortas un poquito el pelo y así te adecetas del todo» (Mañas, 1998: 183). No obstante, son precisamente semejantes conceptos de lo decente y del decoro los que los personajes jóvenes no han aceptado, y por lo tanto no los incluirán en su propia escala de valores.

Asimismo se debe destacar la importancia de otro de los ideales vigentes en el período finisecular representado por el aspecto juvenil, delgado e incluso enflaquecido que responde a las tendencias propagadas en el campo de la moda, bajo cuyo dictado actúan ante todo los jóvenes. Apuntemos que el imperativo del «ideal individualista del *look* joven» (Lipovetsky, 2009: 134) tiene en la sociedad posmoderna sus consecuencias negativas. Según observa Thomas Hylland Eriksen (2009: 133), el problema de las exageraciones en relación con el culto a la juventud consiste en la desacreditación de la madurez, que junto con la edad adulta, e incluso, con la vejez, disfrutan de un reconocimiento social elevado prácticamente en todas las sociedades, menos en la nuestra posmoderna. Y de ahí se desprende, pues, la disminución del respeto hacia las generaciones mayores en nuestro ámbito cultural. Por otro lado, la sobrevaloración de la apariencia juvenil se plasma no solo en los deseos del individuo de conservar el aspecto adolescente, sino también en su preferencia por los patrones conductuales correspondientes a dichas edades,

lo que, a su vez, conduce a formas inadecuadas de comportamiento, adoptadas por los así bautizados *adulescentes*. Allí, a su vez, comienza la sucesión perpetua de deseos y anhelos encadenados, incumplidos –e incumplibles– que terminan en el descontento y componen el círculo vicioso de la insatisfacción.

Así pues, nuevamente se comprueba que «la elevación del nivel de vida, en vez de traer alegría y entusiasmo [genera] más bien tristeza e insatisfacción en la inmensa mayoría» (Lipovetsky, 2010: 150). Esta imposibilidad de lograr la satisfacción y el agrado son factores decisivos que desembocan –junto con la desilusión y el desengaño– en un estado de ánimo desolado, caracterizado por un profundo pesimismo, e incluso nihilismo, del que los personajes no saben, ni pueden librarse. Como veremos, también estas problemáticas referentes a la moda alienante tienen su cabida apropiada en el mundo ficticio de las novelas de Etxebarria.

Pasemos ahora a la comparación de las dos protagonistas que suponen la plasmación literaria del paradigma de la «chica rara», cada una concebida como un prototipo de joven que se rebela ante los convencionalismos de su época: la posguerra en el caso del personaje de Andrea, y el período finisecular en el de Beatriz. Según señala Carmen Martín Gaité (cfr. 1988: 98), una de las grandes diferencias entre la configuración de Andrea y el delineado de las heroínas que protagonizan la novela rosa de la posguerra radica en una ausencia de prosopografía de la «chica rara», ya que prácticamente faltan descripciones de su aspecto físico, de su vestimenta, como también de su forma de arreglarse. Conviene apuntar que en el caso de Beatriz de la novela de Etxebarria, ocurre al contrario, pues se describe todo ello detallada y pormenorizadamente en repetidas ocasiones, puesto que la forma de vestir supone, ante todo, una de las maneras en que la protagonista expresa su individualidad. Asimismo, el corte de pelo y el arreglo juegan un importante rol identitario, mediante los que la protagonista desea exteriorizar sus posturas y valores. Y dado que la progenitora encuentra tanto la ropa como el peinado inaceptables, muchas discusiones entre madre e hija inevitablemente giran alrededor de estos disgustos provocados por la disparidad de sus criterios. Lo dicho se puede observar en una escena especialmente ilustrativa: la del reencuentro tras un largo período de ausencias. A pesar de que la protagonista lleva ya cierto tiempo fuera de casa, cursando estudios en el extranjero, la tensión entre los dos personajes se renueva, debido a los desacuerdos, relacionados precisamente con las cuestiones del atavío.

Acto seguido pasamos a su disertación habitual, la que constituye su monotema desde hace años: mi aspecto. De hecho, me sorprende que haya tardado tanto en sacarlo a relucir. Estoy demasiado delgada, opina, y no me sienta bien el pelo tan corto. ¿Por qué me empeño en raparme de esa manera? Y, ¿es necesario que lleve siempre esas botas de pocero tan poco femeninas? (Etxebarria, 1998: 33).

En este contexto cabe señalar el simbolismo de las botas, que aparece también en *Historias del Kronen*, por ejemplo en el comentario de desagrado de la madre de Carlos: «Ay, ¿cómo puedes llevar esas botorras tan feas, con el calor que hace? [...] No entiendo yo esas nuevas estéticas» (Mañas, 1998: 161). Asimismo en *Caidos del cielo* esta clase de calzado cobra una importancia simbólica; para documentar lo aludido recurrimos al siguiente comentario del narrador: «Bajamos por las escaleras hasta la calle. Él llevaba unas botas de cuero negras y yo también. Hacíamos muchísimo ruido con esas botas. Más de una vez habían subido los vecinos a quejarse» (Loriga, 2000: 40). Estos zapatos simbolizan no solo la dureza, la resistencia y la rebeldía, sino que también constituyen el polo opuesto a la elegancia y delicadeza, tan valoradas por las generaciones mayores, de manera que las cuestiones de moda y de estilos se convierten, otra vez, en un espacio de choques y enfrentamientos.

La protagonista de *Beatriz y cuerpos celestes*, asimismo, concibe la manera de vestir y la forma de arreglarse primordialmente como recursos elocuentes que sirven para expresar la personalidad del individuo. Mediante estos signos o señales –que disponen de un valor identitario–, desea parecerse a un grupo de personas, y al mismo tiempo, aspira a diferenciarse de los demás. La heroína menciona cómo de niña la visión de convertirse en alguien con semblante parecido al de su madre le aterrizzaba y le producía una sensación nauseabunda. Detrás de lo que, a primera vista, pueda parecer un ingenuo capricho infantil de «no crecer», es posible detectar una auténtica fobia causada por la mera posibilidad de acabar «como mi madre». Ese miedo irracional tiene tanta fuerza que hasta conduce al personaje a tomar decisiones indeseables:

recuerdo que hubo un tiempo, en mi primera adolescencia, en que me sometí a una prueba de hambre voluntaria, en aquella época en la que apenas comía. Frente a la comida sentía una náusea maligna, plena del placer del rechazo. [...] El ayuno constituía una prolongada resistencia al cambio, el único medio que yo imaginaba para mantener la dignidad que tenía de niña y que perdería como mujer. No quería ser mujer. [...] Elegía no pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase. Elegía no ser como mi madre. Este cuerpo enflaquecido que tengo frente a mí es el resultado de una decisión consciente, de una absurda prueba de fuerza (Etxebarria, 1998: 36).

La protagonista intenta conseguir su objetivo mediante «pruebas» que considera válidas y viables, para cumplir con su deseo de mantener la diferencia entre sí misma y el mundo de su madre manifestada y grabada para siempre en su cuerpo. De hecho la descripción citada más arriba hace pensar en un acto de suma importancia, como si se tratara de un rito de paso con múltiples pruebas, como es el caso de la mencionada «prueba de hambre voluntaria». Conviene nombrar a Jill Robbins que, al referirse a la obra de Lucía Etxebarria, observa que la autora

«is especially critical of the effects that the beauty business (cosmetics, cosmetic surgery, diet aids) have on the female body and psyche, but she also points out the hypocrisy of bourgeois culture in regard to drugs and alcohol, and she is an ardent foe of homophobia» (2011: 58).

Asimismo es reseñable precisar que el personaje con frecuencia somete su cuerpo a observaciones detalladas, y al contemplarse reflexiona sobre su condición. De esta manera la heroína por medio de su propio cuerpo comienza a conocerse a sí misma, y contemplándose desde fuera dirige su mirada adentro. Biruté Ciplijauskaitė (2000: 15) menciona las observaciones de Simone de Beauvoir, Luce Irigaray y Jenijoy La Belle sobre el giro que se produce en la segunda mitad del siglo XX en la forma en que la mujer se mira a sí misma, puesto que deja de verse conforme a los deseos del hombre, para observar su *yo* interior. Según opina la crítica «[e]ste cambio de enfoque significa un paso importante en la construcción de la subjetividad» (Ciplijauskaitė, 2000: 15–16).

3.3.3.5. Bajo el signo de Venus

Si comparamos las primeras novelas de Mañas o las de Loriga con las de Etxebarria, veremos que hay disimilitudes en la importancia atribuida a ciertos temas. Si la violencia en sus tres facetas –física, simbólica y sistémica– representa un elemento esencial en *Historias del Kronen* y en *Caidos del cielo*, –igual que en las obras tremendistas de Cela–, salta a la vista la diferencia con respecto a *Beatriz y los cuerpos celestes*, donde la primera forma de violencia (la física) prácticamente no se da, mientras que a las otras dos se les otorga una importancia mucho menor. De modo muy similar podemos hacer extensiva esta suerte de comparación sobre el grado de utilización de las diversas clases de violencia al tándem de novelas: *Pascual Duarte* y *Nada*.

Por otro lado, en cuanto a las relaciones interpersonales, las amorosas, en particular, reciben una escasa atención en las novelas citadas de Mañas y Loriga, mientras que en la narrativa de Etxebarria ocupan un lugar central. En este contexto es sumamente interesante observar la visión que sobre estos asuntos adoptan las protagonistas que representan el prototipo de la joven rebelde de final de centuria para compararla con la óptica de las «chicas raras» de la posguerra. Asimismo, resulta muy sugerente estudiar cómo se imagina el propio concepto del amor en estas dos épocas del siglo XX tan dispares. Dado que la heroína de Laforet nace como contrapunto a las protagonistas de la novela rosa –a las que se asocia, por su parte, el amor idealizado y románticoide–, la mirada de Andrea a las relaciones amorosas se torna mucho más sobria e incluso recelosa. En este sentido son de un especial interés las puntualizaciones de Carmen Martín Gaité acerca de las primeras experiencias amorosas de dicho personaje. «El único beso que [Andrea] recibe de un hombre –y el primero en su vida, según confiesa– ni siquiera es el remate de una escena de amor compartida, y provoca en ella perplejidad y asco» (Martín

Gaite, 1988: 97). Debido al desconcierto mencionado de la joven se produce una tensión inesperada, y su malestar convierte la escena en una vivencia embarazosa. Según concluye Martín Gaité «[e]s bastante impensable que en una novela rosa pudiera producirse una situación semejante, pero en todo caso lo que es seguro es que nunca sería analizada por la protagonista en términos tan desmitificadores» (1988: 98).

Si bien en la sociedad posmoderna se observa un decaimiento en la importancia prestada a los vínculos interpersonales, según apunta Lipovetsky «el amor como valor, lejos de declinar, sigue estando en un pedestal» (2010: 139). Conviene matizar que la temática amorosa en la novelística de la Generación X, por lo general, no se nos presenta como uno de los asuntos más productivos, y en esta línea la narrativa de Etxebarria constituye una de las grandes excepciones. Beatriz que tanto perseguirá el amor, tampoco será correspondida, como no lo es Andrea. Así pues, según la protagonista reconoce, ella en sus relaciones experimenta bien una carencia, bien un exceso amoroso (Etxebarria, 1998: 27).

A la construcción literaria de este tema va unida, inevitablemente, la sexualidad. Se nos antoja significativo que cuando Beatriz recuerda su primera experiencia heterosexual, la encuentra parecida a una «clase de gimnasia» (Etxebarria, 1998: 205). Asimismo podemos apreciar cómo el personaje de Cristina en la anterior novela de Etxebarria, consigue, de una forma muy parecida, describir el acto íntimo desprovisto de afecto amoroso (cfr. 1999: 13–14). De hecho, en esta escena –una de las primeras del mismo inicio de la obra en cuestión–, se narra un encuentro circunstancial, con el que la heroína procuraba superar la aflicción causada por el naufragio de su relación sentimental. Precisamente gracias a la descripción lacónica se logra subrayar la automatización indiferente y la consiguiente insatisfacción y frustración del personaje. «Nuestras pelvis entrechocaban una y otra vez y yo le sentía jadeando sobre mí, esforzado escalador, inútilmente empeñado en llegar a mi cima [...]» (Etxebarria, *ibid.*). De una relevancia crucial juzgamos las reflexiones recogidas en *Beatriz y los cuerpos celestes*, sobre el propio acto sexual, que en clave de ironía, revelan una educación sentimental traumatizante.

De jovencita me habían prevenido tanto contra este momento que yo imaginé durante mucho tiempo que tras el primer encuentro amoroso una debía guardar cama durante semanas para curar su herida, y me veía a mí misma en el hospital, con un ramo de rosas rojas, muy rojas, reposando en la mesilla de noche. Pero las monjas y mi madre me habían mentido [...] (Etxebarria, 1998: 205).

Una de las circunstancias más llamativas que se produce en la sociedad española de finales del siglo XX es la crisis generalizada que llega tras el derrumbe de los valores tradicionales, sin que éstos se vean sustituidos por otros que se puedan considerar universales y en general satisfactorios. Después de la época

trepidante de los ochenta, caracterizada por una atmósfera embriagadora y una euforia extendida que acompañaba toda expresión creativa liberada de las intervenciones indeseables de la rígida censura puritana y mojigata, de repente vienen el desencanto y la desilusión, propios de una sociedad que sufre los efectos del vacío moral, y de la ausencia de autoridades respetables. El proceso de la liberalización progresiva trae como resultado una apertura de fronteras que permite aceptar nuevos retos e invita a los artistas a explorar terrenos hasta entonces vedados. En este sentido los temas delicados, antaño considerados inconvenientes, tienen un atractivo especial. Principalmente se trata de cuestiones anteriormente muy vigiladas que se referían al erotismo y a la sexualidad, y que tradicionalmente suponían los mayores tabúes imaginables. España experimentó grandes transformaciones también en este aspecto, de manera que incluso en la sociedad española al umbral del nuevo milenio pudieron triunfar las reglas dictadas por el mercado omnipotente de la publicidad. La necesidad de someterse a la ley de la oferta y la demanda condujo –en particular mediante su masiva comercialización– a un uso abusivo de muchas nociones, antes consideradas intocables.

Las cuestiones relacionadas con el sexo, que solían restringirse, por exclusivo, a los espacios privados, van perdiendo ese carácter prohibido, y al igual que en el resto del mundo occidental, comienzan a invadir, cada vez más, el espacio público. Este fenómeno, además, viene acompañado de la progresiva mercantilización del sexo, tanto implícita como explícita, ante todo en el campo del reclamo publicitario. Como resultado de las tendencias dominantes en la sociedad del hiperconsumo, el sexo corre el peligro de ser identificado con una «distracción fácil de obtener, con un placer frívolo válido por sí mismo, [y] las relaciones sexuales tienen tendencia a convertirse en “bienes de consumo”» (Lipovetsky, 2010: 281). El vacío espiritual y emocional conduce a una simplificación e incluso degeneración de algunos valores relacionados con estas esferas de la máxima intimidad. El concepto de *carpe diem* deja de eruirse como reflejo de una búsqueda hedónica, y como hemos visto constituye para el individuo una forma sencilla de huir de sí mismo y de sus propios temores. Por lo tanto, como apunta Lipovetsky, «[n]o es la levedad del ser lo que es insoportable, sino, de manera creciente, la inseguridad del mundo liberal, el exceso de eventualidades, el peso del libre gobierno de uno mismo» (2010: 68).

El personaje de Beatriz al realizar su propio viaje de exploración también pasará por estos terrenos. Al encontrarse en una encrucijada de su vida, la protagonista decide tomar una dirección, que, según está convencida, la puede llevar a la meta deseada, y por ello inicia una búsqueda del amor puro, intentando descifrar su propia esencia. El deseo de la heroína de conocer el amor incondicional, que no se reduzca solamente a los placeres carnales, le acompaña a lo largo de toda su trayectoria existencial y marcará cada uno de los hitos de su evolución. Sin embargo, no evita el placer sexual, sino al contrario, pues éste para ella forma una parte

fundamental del ansiado ideal, de modo que después de realizar experimentos de todo tipo, el personaje de Beatriz descubre que necesita encontrar un estado de equilibrio y armonía, que englobe en sí ambos elementos del concepto clásico del amor, donde Eros y Ágape estén presentes en una concordancia perfecta. Así pues, experimentará primero el amor platónico con su amiga Mónica, después conocerá el amor placentero con la lesbiana Cat, para entregarse, finalmente, a la pasión del amor heterosexual con Ralph. Esas tres facetas amorosas permitirán a la novelista desarrollar un discurso transgresor sobre las vivencias emocionales, así como sobre el imaginario erótico y la sexualidad femenina. Lucía Etxebarria indaga en todos estos terrenos, no solo mediante el cuerpo y los sentidos, sino también a través de los sentimientos, ofreciendo miradas tanto intimistas y cargadas de lirismo, como atrevidamente abiertas. Citemos a Magda Potok que al respecto plantea las siguientes matizaciones.

Las escenas sexuales están totalmente exentas de pudor; el discurso explora, sin prejuicios y sin tapujos, las vías para el disfrute erótico femenino. Aunque el estilo pueda resultar excesivamente naturalista [...], y el lenguaje, en ocasiones, vulgar [...], queda manifiesto el propósito de instaurar en la literatura una perspectiva renovadora que busque un mayor conocimiento y disfrute de la sexualidad femenina (Potok, 2010: 342).

La exploración de la sexualidad y del imaginario erótico femenino, en formas semejantes a las empleadas para las demás vivencias íntimas, sirven no solo para obtener un mayor conocimiento de esta parte de la vida de la mujer, sino que permiten, además, conocer y entender su condición femenina, la que la define como individuo. Finalmente, la indagación en estas cuestiones, contribuye a plasmar una visión holística de las protagonistas como personas deseosas de fijar en sus vidas unas coordenadas sentimentales firmes, indispensables para poder disponer de una orientación concreta, que les posibilite un desarrollo personal pleno y satisfactorio. La exploración de todos estos motivos justificaría las búsquedas del propio ideal del amor en cada una de ellas.

Carmen Martín Gaité hebillas su ensayo sobre la «chica rara» con las siguientes palabras: «la “chica rara”, cuyo reinado inauguró la heroína de Carmen Laforet, [...] empezaba a convivir con una idea inquietante, difícil de encajar y de la que cada cual se defendía como podía: la de que no existe el amor de novela rosa» (Martín Gaité, 1988: 109-110). A una conclusión muy parecida llega también la protagonista de *Beatriz y los cuerpos celestes* al declarar: «Y es que del amor, como de la vida, siempre se espera más y nunca se está satisfecho» (Etxebarria, 1998: 29).

En *Beatriz y los cuerpos celestes* se representa un prototipo de heroína que rechaza aceptar los roles impuestos y se opone no solo a los padres, quienes defienden los modelos patriarcales de la sociedad tradicional, sino que de igual modo se niega a someterse a los dictados promulgados por sus compañeros

y coetáneos, para los que su forma de pensar resulta ajena, incluso extraña y *rara*. A causa de su aversión a todo tipo de gregarismo, queda excluida de las pandillas formadas por sus amigos, y voluntariamente opta por el ostracismo, asumiendo así su soledad. No obstante, siempre crea vínculos que van más allá de los lazos de una mera amistad. Su búsqueda de una relación armoniosa que le proporcione satisfacción emocional y plenitud vital pone de manifiesto su empeño en hallar el equilibrio y la estabilidad deseados en unos nexos firmes en los que pueda encontrar la seguridad, igual que la confianza necesaria. En el caso de Beatriz estas certezas cobran una importancia aún mayor, por tratarse de una persona que en su etapa de maduración mental y emocional fue privada del cariño y de la comprensión mínimos e indispensables para un desarrollo personal armónico y satisfactorio. El afán casi obsesivo de buscar (y encontrar) el Amor con mayúsculas se experimenta como un anhelo natural, aunque el personaje, de una forma inconsciente intuye que, a pesar del escepticismo omnipresente, a fin de cuentas, «all we need is love».

Por su parte Andrea, la protagonista de *Nada*, transgrede la normativa de la posguerra, puesto que su manera de pensar y actuar no encaja en el modelo convencional de las chicas jóvenes de su época. Su rareza se desprende tanto de su marcado individualismo, como de sus percepciones del mundo y de la vida que difieren considerablemente de las albergadas por sus coetáneas. En cuanto a las uniones de pareja, a «la chica rara» no le interesa seguir los patrones vigentes, a diferencia de las protagonistas de la novela rosa, con quienes no comparte ni la idealización romántica del amor, ni el desvivirse por un noviazgo como meta máxima en la vida y rasero único del nivel de autorrealización y estima.

La heroína de *Beatriz y los cuerpos celestes*, a su vez, vive en una sociedad marcadamente individualista, de modo que su individualismo de por sí no representa una rareza de mayor grado. En su caso la transgresión de la norma consiste en su declarada bisexualidad, y su intención de defender su derecho a transitar libremente entre los dos polos opuestos, representados por la heterosexualidad, en un extremo, y la homosexualidad, en el otro, sin tener que conformarse con una sola de las dos opciones. En este aspecto, se produce otra gran diferencia en comparación con *Historias del Kronen*, ya que en *Beatriz y los cuerpos celestes* la sexualidad y el placer se abordan desde el deseo ligado al afecto y al sentimiento que surgen ambos, en principio, de las relaciones amorosas íntimas. La exploración del imaginario erótico, y de las vivencias sexuales sirve a la protagonista, primordialmente, para conocerse a sí misma, y por ello las escenas eróticas están impregnadas de reflexiones, recuerdos y evocaciones de todo tipo.

En relación con lo expresado destaca cómo Lucía Etxebarria, al defender la necesidad de distinguir entre literatura femenina y masculina, argumenta con las oposiciones que se pueden observar precisamente si se analizan contrastivamente escenas eróticas firmadas por autores varones, con aquellas emanadas de plumas

femeninas. Según sostiene la novelista: «[e]llos son más visuales y descriptivos, ellas más sensuales y plásticas; porque los hombres cuentan lo que ven y las mujeres lo que sienten» (Etxebarria, 2000b: 111). Veamos cómo la escritora esgrime sus argumentos.

Las mujeres tendemos más a la utilización de un erotismo poético cargado de imágenes, entiendo la imagen no como un simple ornato sino como un modo de conocimiento, de explorar vinculaciones desconocidas entre términos que en general no suelen asociarse, de atreverse a ir más allá de lo evidente (Etxebarria, 2000b: 112).

Efectivamente, las primeras novelas de la escritora ofrecen numerosos ejemplos que dan fe de sus palabras. El tema amoroso se aproxima en su vertiente erótica, y recibe un tratamiento peculiar, caracterizado precisamente por una poética muy singular. Las experiencias sexuales se contemplan bajo una nueva luz, desembrazadas de los tópicos comunes, y por esta razón, en consecuencia, se vuelve posible una proyección refrescante y novedosa del imaginario erótico femenino visto desde una perspectiva interna y subjetiva.

En sus primeras etapas como creadora literaria, Lucía Etxebarria no solo plantea interrogantes en relación con los problemas actuales, sino que además invita a construir nuevos patrones sociales, modelos basados en la igualdad de géneros, para que ésta no permanezca encerrada en proclamaciones que sin más suenan bien, de ahí que se conviertan en cuestiones repetidas hasta la saciedad en las campañas electorales. Como se ha adelantado más arriba, una de las mayores aportaciones de Etxebarria fuera del campo exclusivamente literario radica, ante todo, en su labor divulgativa de ideas feministas, dado que fomenta debates y procura abrirlos a sectores amplios de la sociedad, e incluso llevarlos fuera de los ámbitos académicos que por su hermetismo quedan para muchos indescifrables o meramente incomprensibles.

3.3.3.6. Viajes y huidas

Como sucediera con Carmen Laforet, Lucía Etxebarria también inculca en sus personajes sus propias vivencias, experiencias y posturas. Sobre su segunda novela la propia autora declara que:

surgió a partir de dos ficheros diferentes: el primero incluía las notas que había ido recopilando para escribir una tesis que finalmente abandoné sobre *Identidad, sexo, rol y género*; el segundo [...] reelaboraba diferentes historias vividas. [...] De esta manera fui construyendo el relato de un mundo en el que a las chicas se nos preparaba para afrontar una vida muy distinta a la que nos íbamos a encontrar: se nos enseñaba a ser chicas buenas y calladitas sin avisarnos de que si queríamos sobrevivir, tendríamos que ser, más bien, todo lo contrario (Etxebarria, 2000b: 36-37).

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

En cuanto a los procedimientos narrativos, tanto en *Beatriz y los cuerpos celestes*, como en *Nada*, se trata de una narración retrospectiva, que discurre a través de la voz de la protagonista que narra las peripecias ya vividas. Como Andrea, Beatriz emprende igualmente un viaje de importancia crucial, cuyo significado tiene una doble dimensión, puesto que se trata de una senda tanto real, como simbólica. Asimismo, para Beatriz viajar equivale, en su esencia, a buscar. A lo largo de la novela presenciamos su sondeo de respuestas a las múltiples preguntas inquietantes, mientras procura encontrar su propia identidad. El viaje, en este sentido, incorpora un símbolo clave que la propia autora comenta con las siguientes palabras:

Mis protagonistas viajan. El día de su trigésimo cumpleaños, Rosa viaja hasta el pueblecito donde veraneaba intentando reaprender su infancia. Beatriz viaja a Edimburgo para olvidar a Mónica y para alejarse de su casa. [...] En realidad todas viajan hacia sí mismas. La esencia del viaje radica en el desplazamiento “un desplazamiento en tiempo, espacio o jerarquía social”, según el antropólogo Lévi-Strauss. Un apartamiento del protector entorno de lo familiar para descubrir la novedad de las cosas y, en última instancia, la de uno mismo. Tan fundamental es la experiencia del viaje que en casi todas las tradiciones literarias es la metáfora del viaje la que se utiliza para describir dos experiencias clave en la existencia del individuo: el paso de la vida a la muerte y la progresión del espíritu hacia el conocimiento (Etxebarria, 2000b: 123–124).

También en la novela de Laforet el viaje desempeña un papel perentorio en todos los sentidos: nos encontramos ante un desplazamiento en el espacio, pero además hay otro en el plano figurativo. Y como le pasara a Andrea que un día se da cuenta de que ya no puede seguir soportando la tiranía de su tía Angustias, Beatriz –quien tiene la misma experiencia con su madre– también decide oponerse. En este sentido conviene subrayar que tanto el personaje de la tía Angustias, como el de la madre de Beatriz defienden los valores tradicionales, y se ubican en posiciones implacablemente conservadoras, expresadas en diversos dictámenes, que no admiten protestas ni objeciones. Ambas mujeres indistintamente exigen obediencia incondicional sin reconocer el derecho de las jóvenes a la libre elección. Las desavenencias entre Andrea y Angustias, por un lado, y entre Beatriz y su madre, por el otro, surgen de una mutua incomprensión, a la vez que son el producto de los típicos conflictos generacionales, donde la generación mayor defiende los valores considerados elementales e insustituibles, con los que las jóvenes, sin embargo, no quieren identificarse, y por eso se niegan a aceptarlos. Si las heroínas sienten que se les obliga a la fuerza, se encaran, y si la presión aumenta, se rebelan. Y justo en este momento, se produce el choque, el enfrentamiento inevitable.

En este contexto es interesante centrarse en la categoría narrativa del espacio para observar qué tratamiento recibe en *Beatriz y los cuerpos celestes*. De hecho,

como podemos comprobar, Lucía Etxebarria deja a la protagonista explorar los diferentes espacios –tanto los exteriores de la realidad objetiva, como los interiores de carácter subjetivo–, con el fin de recorrerlos en una trayectoria simbólica subordinada al conocimiento de sí misma. La ciudad, por lo tanto está concebida como un terreno vital que le permite al personaje desarrollar su propia individualidad. Por eso, tras la vuelta a Madrid después de un largo período de ausencia ve la metrópoli bajo una nueva luz: «contemplo el paisaje que me espera a través de la ventanilla. Unos horribles bloques de hormigón y cemento se suceden los unos a los otros. [...] De pronto descubro que Madrid es una ciudad sucia, gris, mal planificada, sin personalidad» (Etxebarria, 1998: 33).

La protagonista al comparar la capital española con Edimburgo, donde ha pasado una larga estancia de estudios, descubre que percibe su ciudad natal como un espacio «pobre y árido, poco prometedor, un mal presagio. A medida que nos internamos en la ciudad la sensación se intensifica» (Etxebarria, *ibid.*). Asimismo y en un nuevo intento de redescubrimiento o de reconocimiento, al llegar a su casa observa el edificio y el piso con ojos nuevos, pero nuevamente vemos que la exploración de estos espacios privados, en principio, permite a la protagonista sondear en su propio interior recobrando así la noción de sí misma. La descripción minuciosa del sitio –de los muebles y de los accesorios, al notar el «aspecto espectral» de su hogar, igual que «los lujos de mi casa [que] no dejan de sorprenderme» (Etxebarria, 1998: 34–35)– vale al personaje de marco de fondo para su recorrido mental por las etapas de su vida transcurridas en aquel ambiente. «Avanzo por el dormitorio arrastrando mi maleta como si se tratara de un cadáver y voy recogiendo, sin darme cuenta, migajas de infancia, desperdigadas por los rincones de mi antigua casa» (Etxebarria, 1998: 34). La heroína se fija en que los vínculos afectivos que antes la unían con su casa, y en especial con su habitación, –su propio espacio, su territorio soberano–, han enflaquecido, y no solo por haber estado alejada mucho tiempo, sino además debido a que han desaparecido las huellas de su presencia, que, tras su retorno, pudiera recuperar para reanudar los lazos rotos.

El aire monacal de la habitación revela que nadie ha dormido aquí desde hace tiempo. Mis libros siguen apilados en las estanterías, pero, por lo demás, se han borrado todos los rastros de mi presencia. Cuando yo vivía aquí había papeles desperdigados sobre la mesa, fotos pinchadas en la pared con chinchetas, pósters decorando los muros; ahora alguien ha vuelto a pintar de blanco las paredes desnudas, desprovistas de mi impronta, vacías de personalidad y de contenido (Etxebarria, 1998: 34).

De igual modo que avizora el espacio de la ciudad, la protagonista procede a examinar el exterior de su propio cuerpo. Por ello observa, cuidadosamente, su forma, su apariencia y su aspecto físico, a fin de poder contemplarse y verse igual que

la perciben los demás. No obstante, esta mirada objetiva, y a veces crítica de otras personas –especialmente si se trata de su madre–, tan solo es complementaria a la otra perspectiva, a la subjetiva, que le permite, ante todo, verse a sí misma. Así pues, mediante la noción de su cuerpo físico la protagonista llega a conocerse y a reconocerse. Para ilustrar lo recién comentado se puede traer a colación la siguiente escena.

Salgo de la ducha y me envuelvo en una toalla de rizo americano enorme, mullida, que huele a limpio y a Mimosín. Me enfrento con la sombra borrosa de mi imagen en el espejo empañado. Con el dorso de la muñeca retiro las gotitas de vapor condensadas sobre el cristal y aparezco más nítida, yo misma. Estoy delgada. Flaca, como diría mi madre. Los huesos de las caderas se marcan tanto que no me cuesta lo más mínimo imaginar mi esqueleto. Me tapo los pechos con las manos y cruzo una pierna por delante de la otra. Me alegro al comprobar que mi cuerpo bien podría ser el de un adolescente, uno de los modelos de Calvin Klein (Etxebarria, 1998: 35).

Se podría apuntar que el personaje al observar su imagen en el espejo, procede de la misma manera como lo hace al contemplar la ciudad. Explora los espacios urbanos, pasando desde los abiertos y públicos, a los cerrados y privados. En línea similar a la hora de inspeccionar detenidamente su propio cuerpo, opta por un procedimiento semejante: comienza, por el exterior, por sus formas y contornos, que están expuestos a la mirada de los demás –como sucede también con los espacios urbanos públicos–. Acto seguido, de la misma manera que sucediera con la urbe, su segundo paso la lleva desde fuera adentro, a los ámbitos urbanos cerrados y privados, y que están ocultos a la vista de ojos ajenos; la protagonista guía su mirada del exterior de su cuerpo, hacia su propio interior, es decir, a un espacio íntimo vedado a la vista de los intrusos.

El personaje deja asomar a través de la percepción de su propio cuerpo las influencias dictadas por el mundo de la moda y propagadas por la publicidad, donde domina el imperativo del *look* adolescente y el ideal de la estética *unisex*, difundida por algunas marcas de moda que aprovechan el aspecto andrógino de sus maniqués.⁶³ Resulta interesante prestar atención a todos aquellos elementos que la protagonista considera llamativos, atractivos y bellos. Al mirarse en el espejo se acuerda de un encuentro con una joven cuyo aspecto físico le llamó tanto la atención, que se grabó de modo imborrable en su memoria, según podemos apreciar en el siguiente fragmento.

63 En esta coyuntura cabe señalar que últimamente también en los desfiles de moda en España la ropa femenina ha sido presentada por modelos varones. Mencionemos que en el evento de Barcelona Bridal Week en 2012, el modelo australiano Andrej Pejic desfiló vestido de novia en traje de Rosa Clara. Este acontecimiento fue comentado copiosamente en la prensa española; para tener una idea de la recepción de dicho evento basta con recurrir al artículo de Andrea Vázquez Creus (2012: en línea), que pone en clara evidencia los grandes cambios en los discursos oficiales respecto a semejantes temas.

Una chica delgada, muy delgada [...]. Llevaba una camiseta muy ceñida que dejaba al descubierto su ombligo perforado, el epicentro marcado de un vientre liso como una tabla de lavar, y que llevaba impresa una leyenda sobre su pecho nivelado: *Monogamy is unnatural*. Aquella chica había conseguido, de alguna manera milagrosa, congelar en su cuerpo ese momento inaprensible en el que la infancia confluye con la adolescencia; y se mantenía en un presente inmóvil, en un territorio propio, ajeno al lento fluir de los minutos y al inevitable deterioro que éstos traerían consigo. Me pareció la visión más erótica que había visto en la vida (Etxebarria, 1998: 35-36).

Resulta especialmente llamativa la forma de recalcar la belleza del cuerpo inmaduro, entre infantil y adolescente, en el que todavía no se notan los rasgos que distinguen el género femenino del masculino. Se trata de una estética que en el período finisecular prolifera considerablemente, y cuyo ideal de beldad es neutro, dado que al borrarse la frontera entre los dos géneros, casi no se distingue entre sexos. «Ahora me miro en el espejo y me doy cuenta de lo mucho que aquella desconocida y yo nos parecemos, eternas adolescentes, cuerpos andróginos, permiso de residencia en el país de Nunca Jamás, visado sin fecha de caducidad» (Etxebarria, 1998: 36). Si bien en los períodos anteriores el ideal de belleza estaba relacionado, principalmente, con la madurez y con la juventud –o como máximo con la tardía adolescencia–, en la época finisecular se produce un retroceso y desplazamiento de esta raya ficticia hacia los mismos confines de la infancia. Si antes en el cuerpo se admiraban y apreciaban las características distintivas de cada uno de los sexos que marcan la diferencia entre la perfección corporal femenina y la masculina, al umbral del nuevo milenio, debido a las tendencias dominantes, los dos paradigmas del ideal van acercándose, hasta que prácticamente llegan a fusionarse.

3.3.3.7. Bajo el signo de la Libra. En busca del equilibrio.

El personaje de Beatriz es consciente de que los demás la toman por rara, y en cierta forma acepta su disparidad. «Ralph se limitaba a repetir su frase de siempre: que yo era una tía muy rara. ¿Rara? No sabes hasta qué punto puedo llegar a ser rara [...]» (Etxebarria, 1998: 220). Como ya se ha hecho constar, a consecuencia de su «rareza», la heroína se distancia no solo de sus padres, sino también de sus amigos, de sus compañeros, de sus coetáneos, por lo cual se encuentra en un aislamiento social casi absoluto e indeseado, según lo documenta el siguiente fragmento del inicio de la novela.

A veces pienso [...] que a mí me ha pasado lo mismo. Que fui enviada al mundo con una misión: comunicarme con otros seres, intercambiar datos, transmitir. Y sin embargo, me he quedado sola, rodeada de otros seres que navegan desorientados a mi alrededor en esta atmósfera enrarecida por la indiferencia, la insensibilidad o la mera

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

ineptitud, donde una nunca espera que la escuchen, y menos aún que la comprendan (Etxebarria, 1998: 15).

Beatriz se siente abandonada, sola e incomprendida, debido a la incomunicación, que para ella se vuelve un factor especialmente limitador; de manera similar percibe con desagrado los efectos del progresivo proceso de debilitamiento de los lazos afectivos que unen a las personas pertenecientes al mismo círculo o grupo, de modo que, en consecuencia, se genera una atmósfera de indiferencia, y de desinterés por el otro. Podemos apreciar, efectivamente, que semejantes sensaciones reflejan los ecos de «un mundo [...] en el que cada individuo es abandonado a sí mismo» (Bauman, 2010: 39). Y precisamente en ello radica una de las razones que le impiden al personaje encontrar el equilibrio para arraigarse.

A nuestro alrededor giran universos enteros, estrellas, soles, lunas, galaxias, aerolitos [...]. Hasta basura espacial. Pero sobre todo, un silencio insondable que todo lo absorbe. Un vacío enorme y negro, una quietud indescifrable. Y aunque sé que no debería ser así, el caso es que me siento a millones de años luz de cualquier señal de vida, si la hay, que se desarrolle a mi alrededor. Siento que navego en la órbita cementerio (Etxebarria, 1998: 15).

Uno de los aspectos más significativos está constituido por el uso de imágenes relacionadas con la esfera de los cuerpos celestes, gracias a que la narración dispone de una poética singular, intimista y lírica, cuya simbología se subordina a la finalidad de acrecentar el sentimiento de abandono y oquedad del personaje. Tanto en el título de la obra, como en los de algunos capítulos concretos, se emplean términos específicos de la astronomía, que mediante un simbolismo transparente sirven para reflejar una de las ideas principales: el mundo de la protagonista, regido por sus propias leyes, está habitado por varios individuos, entre los cuales cada uno ocupa un lugar concreto y desempeña un papel particular, igual que sucede en el Universo, con los cuerpos celestes. La existencia de cada uno de ellos –insignificante vista desde la perspectiva del Cosmos entero–, por otra parte, resulta esencial, y cobra una importancia de primer grado, cuando estas entidades entran en relaciones mutuas, y algunas de ellas comienzan a ejercer una influencia decisiva. Cada uno de los astros, regidos por los implacables principios y leyes físicas sigue –y tiene que seguir– su órbita fija, en la que dentro de los límites establecidos desarrolla sin mayores dificultades su propia vida. Los problemas empiezan, no obstante, si uno de los cuerpos opta por la rebelión y se sale de su órbita correspondiente, porque de tal modo desencadena una serie de reacciones que terminan por romper el equilibrio establecido. Y dado que este astro rebelde puede violar el radio de acción de otros cuerpos, termina por ser causa de verdaderas catástrofes.

El personaje de Beatriz es una representación de una joven desorientada que se afana por encontrar su propia identidad, a pesar de que ella también tiene que enfrentarse a la incógnita de sus propios anhelos. Inicia, por lo tanto, una búsqueda instintiva, y bastante caótica. Vagamente intuye que le hace falta encontrar un punto fijo donde poder engancharse, y precisamente esta necesidad la impulsa a lanzarse a lo que ella misma denomina una «frenética búsqueda de un lugar en el que aparcarme» (Etxebarria, 1998: 20). Si bien por un lado ignora qué es lo que quiere, por el otro, sabe muy bien lo que no quiere, y lo que pretende esquivar con todas sus fuerzas. En este sentido, ciertas cosas las tiene claras, sin guardar la menor duda al respecto. Lo dicho se puede aplicar especialmente a su derecho a la libertad individual. Sin embargo, como no encuentra la forma adecuada de resolver sus problemas, decide escapar para evitar enfrentamientos incómodos. Como se trata de una solución fácil, su busca acabará muy pronto por convertirse en una huida.

Abandoné Madrid a los dieciocho por iniciativa de mi padre. Puesto que yo no tenía muy claro lo que quería hacer con mi vida, y teniendo en cuenta que las tensiones entre mi madre y yo comenzaban a hacerse insoportables, ¿no me vendría bien marcharme a estudiar inglés un año? Por una vez, una sola, me mostré de acuerdo con sus opiniones, porque yo también quería marcharme, quería dejar mi casa y perder por fin de vista a mi padre y a mi madre. Lo había estado deseando durante años y no iba a rechazar aquella oportunidad ahora que me la servían en bandeja. Existían otras razones que mi padre ni siquiera sospechaba y que me impulsaban a poner tierra de por medio. Sentía a la ciudad como una jaula, malogrados los años que la habité (Etxebarria, 1998: 20).

Debido a esta prisa por alejarse del ambiente opresor, y de las interminables discusiones con sus padres, abandona su ciudad natal, con la que, según cree, están directamente relacionados todos sus problemas. Por eso piensa que si se marcha, podrá fácilmente resolver la situación insoportable en la que se encuentra atrapada y hundida como en un pozo. Instintivamente acepta la propuesta de irse al extranjero; no obstante, con el paso del tiempo se da cuenta de que ésa no es la solución apropiada, porque no se ajusta a las expectativas de la protagonista, de ahí su sentimiento de inadaptación, como lo ilustran las siguientes reflexiones:

Ahora comprendo que la ciudad me sigue, que camino siempre por las mismas calles, y que hace falta desenterrar la angustia para que no se pudra bajo mis pies. Por esta razón dejo una ciudad y regreso a otra, porque sé que en el fondo habito siempre la misma. Creí dejar atrás el sufrimiento y he comprendido que lo llevo conmigo, y ahora vuelvo a la misma ciudad que odiaba tanto (Etxebarria, *ibid.*).

Llegar a esta conciencia supone para la protagonista cierto alivio y liberación, dado que ya no se siente obligada a continuar su fuga interminable, pues asume

que para resolver los problemas hace falta detenerse y dejar de vagabundear, a fin de encontrar el equilibrio ansiado.

3.3.4. Conclusiones

Para concluir, podemos constatar que la narrativa de los autores de la Generación X ha logrado romper con las reglas establecidas y vigentes –no escritas, pero sí respetadas– por las que se regía la literatura finisecular, puesto que ha introducido en la literatura nuevos discursos sobre el imaginario colectivo de los espacios marginalizados de las subculturas urbanas. Las obras, por ser controvertidas, se han visto obligadas a enfrentar el silenciamiento, y el rechazo de una parte de la crítica, aunque, paralelamente, desde el mismo inicio han contado, asimismo, con una buena acogida; y si bien en su principio han sido estudiadas, sobre todo, desde el extranjero, principalmente por la academia norteamericana, con el paso del tiempo, el interés por este corpus narrativo ha crecido considerablemente también en la Península Ibérica.

En este sentido hay varios paralelos y juntas de unión entre la narrativa de la Generación X y las obras tremendistas de la posguerra. Aparte de compartir dificultades muy parecidas a la hora de encontrar su lugar correspondiente en la escena literaria, hay más rasgos comunes detectables en ambos corpus narrativos. Igual que en el caso de las novelas tremendistas, la narrativa de la Generación X recurre al realismo para plasmar temas candentes de su época. Asimismo es posible comprobar que cada uno de los autores finiseculares en el momento de transmitir el mensaje artístico por medio de la literatura, decide optar por caminos diferentes. Algunos pueden escoger el rumbo de la innovación –tomado también por Camilo José Cela en su tiempo–, representado principalmente por José Ángel Mañas y Ray Loriga, quienes emplean en su narrativa técnicas innovadoras, inspiradas en la cultura popular y en las subculturas urbanas de los años noventa. Sus obras destacan tanto por el lenguaje coloquial y el argot en el léxico, como por el empleo abundante de diálogos con numerosas escenas dramatizadas. Todos estos recursos junto con la fragmentación textual contribuyen de modo significativo a otorgar gran dinamismo a la narración. Por otra parte, en cuanto al aspecto formal, se impone recordar que dicho carácter fragmentario del texto se inspira en la cultura televisiva, principalmente en los patrones de los videoclips musicales. En consecuencia, la narración adquiere un ritmo rápido de corte muy especial, basado en el cambio constante de imágenes. De igual manera es menester señalar la importancia de la intertextualidad relativa a la cultura popular, roquera y punk.

El otro rumbo a seguir que se puede observar en la narrativa de la Generación X es el de orientación más tradicional, más moderado en cuanto al plano formal. Este camino ha sido escogido, sobre todo, por Lucía Etxebarria, quien en su no-

vela *Beatriz y los cuerpos celestes* opta por una narración retrospectiva en primera persona –como Carmen Laforet en su debut literario publicado en el período de la posguerra–. En el caso particular de nuestra contemporánea su contribución consiste en incorporar al espectro narrativo de los años noventa un tipo de personaje no convencional –el prototipo de la protagonista rebelde y extravagante–, una especie de «chica rara» finisecular. No obstante, con esta apuesta llega a transgredir también el espacio de lo tradicional, particularmente por introducir temas palpitantes, relacionados con una amplia gama de problemas actuales. Así pues, se interrogan cuestiones candentes en torno a la posición de la mujer en la sociedad de hoy, igual que la compleja problemática de identidad y género. La narrativa de Etxebarria se centra, además, en indagar en la vivencia de lo erótico y de la sexualidad femenina, por ello se procede a desencajarlos de los moldes antiguos para poder considerarlos desde nuevas perspectivas. La autora deja a la protagonista examinar los diferentes espacios –tanto los exteriores de la realidad objetiva, como los interiores de carácter subjetivo–, para recorrerlos en una trayectoria subordinada a las intenciones del autoconocimiento. La ciudad, además, está concebida como un terreno vital que le permite al personaje desarrollar su propia individualidad.

A diferencia de los mecanismos espaciales preferidos y puestos en funcionamiento por Etxebarria, en las novelas de Mañas y Loriga, el espacio recibe un tratamiento de una índole específica, de modo que estas crónicas urbanas ofrecen una plasmación literaria particular y *sui generis* de la sociedad finisecular. Sus protagonistas suelen ser jóvenes, prototipos del así acuñado *adulescente*. Son irresponsables, y están descontentos, y dado que se aíslan en sus propios mundos, se hallan condenados al abandono y a la soledad, por lo cual se sienten –en lo más hondo de sí mismos– muy infelices e insatisfechos. Los personajes están desarraigados y desorientados, rechazan deliberadamente la integración en la sociedad que les rodea y en la que no saben funcionar, de ahí que aumente aún más la brecha que les separa de su entorno. En consecuencia, se niegan a respetar sea el espacio en el que se mueven, sea el tiempo en que viven, bien pasivamente, recurriendo al escapismo y a la huida, bien de forma agresiva, violando la normativa vigente e intentando a toda costa imponer sus propias reglas y su voluntad.

En la mayoría de las obras del corpus de la narrativa de la Generación X, los personajes suelen adoptar unas posturas que reflejan muy bien la ausencia de valores y la crisis espiritual del período finisecular. Proviene de capas sociales acomodadas, y no tienen necesidad de ganarse la vida por su propio medio, de modo que carecen de motivos que les obliguen a enfrentar cuestiones relacionadas con la subsistencia; suelen ser unos jóvenes apáticos y abúlicos, sin proyectos vitales, de modo que están hundidos en la pasividad y en el hastío, que les está corroyendo. Al carecer de ambiciones, tampoco se plantean metas concretas que les sirvan de eje alrededor del cual construir sus vidas.

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

En cuanto al concepto filosófico, todos los autores de la Generación X optan por una visión negativa y nihilista de la existencia humana, cargada de un profundo pesimismo de cariz tremendista. A menudo se exhibe una mezcla curiosa de la falta total de aspiraciones y de la preponderancia de la ley del mínimo esfuerzo por la que se rechaza de plano cualquier tipo de sacrificio personal. Por otro lado, algunos de los protagonistas no vacilan en sacrificar a los demás, y para reafirmar la propia autoestima y sentir más fuerza, incluso llegan a abusar del individuo más débil.

Otros personajes tienden a recurrir a la violencia para compensar su inseguridad frente a sus propias debilidades; semejante inclinación por lo destructivo se desprende, asimismo, de su lacra de actividad productiva. Las obras de los novelistas que pertenecen a la Generación X, sin embargo, no se limitan a presentar una mera reproducción de las diversas manifestaciones de la violencia. Al contrario, en las novelas se plasma un reflejo crítico de la situación en la sociedad finisecular, y se logra poner en funcionamiento los mecanismos imprescindibles, para que pueda tener lugar la catarsis necesaria.

Uno de los temas esenciales en los escritores mencionados está relacionado con la brecha generacional y con los conflictos entre los miembros de las dos generaciones que se hacen frente desde siempre: la de los padres y la de los hijos. Estos jóvenes de forma ostentosa demuestran su desdén por las autoridades, por el orden que sus padres respetan, sin embargo, no tienen alma de rebeldes. Ellos tan solo detestan, rechazan y niegan lo establecido pero no aportan su propia alternativa. Son conscientes de que su falta absoluta de ideales les inhibe y, por tanto, se agudiza aún más su malestar. En cierto sentido, son a la vez víctimas y victimarios. Se trata de una generación perdida, aún más que cualquier otra. Quizás la más perdida de todas.

Se puede hacer constar que en la mayoría de los casos, los protagonistas de los autores finiseculares responden al prototipo de gente joven en busca de su propia identidad, que perciben el mundo como un lugar hostil del que, por eso, quieren escapar. Nos encontramos, por un lado, ante alejamientos en sentido literal –como ocurre con los personajes de Loriga y Etxebarria, que ponen tierra de por medio–, o, por otro lado, asistimos a escapes hacia mundos virtuales. En este segundo caso se trata de traslados en sentido figurado; especialmente en *Historias del Kronen* sobran escenas ilustrativas, en las que los héroes se suelen refugiar por medio de proyecciones ilusorias en espacios ficticios, o mediante los estupefacientes huyen a mundos paralelos a la realidad molesta.

A pesar de todas las influencias extranjeras, una de las raíces del realismo de la Generación X tiene todos los indicios de ser de pura raigambre peninsular, de corte netamente tremendista. En las novelas de los escritores finiseculares se recalca la cara oscura de la vida en nuestra sociedad moderna que sirve de base para presentar una visión del mundo y de la condición humana muy negativa. Se trata

de una percepción del hombre al que se representa balanceando al borde de un profundo abismo, y quien, paradójicamente, ante el evidente peligro amenazante, se tapa los ojos, sin procurar si quiera evitar la caída inevitable, bien por apatía, bien por un sentimiento de atracción hacia el riesgo. Naturalmente, un enfoque así no nos puede proporcionar satisfacción alguna. Por otra parte, sin embargo, podemos consolarnos con la idea de que cada precipicio, cada despeñadero —por muy abrupto y profundo que sea—, tiene su final. Y una vez tocado su fondo, se llega a un punto desde donde existe una sola salida, un único camino viable que conduce fuera del abismo. El viaje de vuelta, por lo tanto, puede convertirse en una subida de liberación, en una auténtica cura purificadora, de modo que de esta forma, logra germinar la esperanza de una futura regeneración.

IV. APÉNDICES

4.1. Textos adicionales. La posguerra reflejada en los documentos de la época.

4.1.1. Restricciones del franquismo

4.1.1.1. Medidas para proteger la moral en espacios públicos. Defensa de la moral en los salones de baile.

A continuación se ofrece la transcripción del texto de una de las circulares publicadas en 1944 en el Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Toledo. Se trata de un ejemplo ilustrativo del discurso oficial cuya finalidad explícitamente declarada era prestar una mayor atención a las cuestiones éticas y morales.

CIRCULAR DEL EXCMO. SR. GOBERNADOR CIVIL DE LA PROVINCIA DE TOLEDO SOBRE LA PROHIBICIÓN DE LA ENTRADA EN LOS SALONES DE BAILE A TODOS LOS MENORES DE DIECIOCHO AÑOS

Por mi circular de 13 de mayo de 1942 se recordaba a todos los Sres. Alcaldes de la provincia la obligación que tienen de prohibir la entrada en los salones de baile a todos los menores de dieciocho años de ambos sexos.

Como llegan hasta mi Autoridad denuncias fundamentadas de que en algunas localidades esta orden no se ha cumplido con la necesaria energía, la reitero por la presente Circular (BEAT, 1944: 64-65).

4.1.1.2. Manifestaciones del control realizado por el aparato censor. Transcripción del informe sobre *La fiel infantería* de Rafael García Serrano.

Decreto sobre la novela *La fiel infantería*.

Es deber gravísimo de los Obispos el vigilar los libros que se publican, condenando aquellos que, por sus doctrinas o por la licencia de su lenguaje y narraciones inmorales, pongan en peligro la fe o las buenas costumbres de los lectores; y el Convenio de 7 de junio de 1941 entre la Santa Sede y el Gobierno español se compromete a observar las disposiciones contenidas en los primeros artículos del Concordato de 1851, el tercero de los cuales establece que el Gobierno dispensará apoyo a los Obispos cuando hubiere de impedirse la publicación, introducción o circulación de libros malos y nocivos.

Examinada serena y objetivamente la novela *La fiel infantería*, de D. Rafael García Serrano, resulta:

1° Que se proponen como necesarios e inevitables los pecados de lujuria en la juventud (págs. 195 y 302).

2° En la novela se describen varias veces cruda e indecorosamente escenas de cabaret y de prostíbulo (págs. 65-66 y 134-135).

3° Está salpicada toda la novela de expresiones indecorosas y obscenas (págs. 76, 86, 96, 155, 263, 276, etc.).

4° Aun cuando varios de los personajes de la novela manifiestan sentimientos religiosos, aparecen éstos como algo rutinario; y al lado de ello se destacan muchas expresiones de sabor escéptico volteriano y de regusto anticlerical, aun en labios de soldados nacionales (págs. 97, 113, 118, 207, 218, 275, 295, etc.).

Por todo ello, la lectura de esta novela resulta muy nociva para la juventud, debilitando su fe, su piedad y la moralidad de costumbres; por lo cual, así lo declaramos y denunciarnos oficialmente, cumpliendo nuestros deberes pastorales.

Se nos ha comunicado antes de la publicación de este Decreto, y lo recogemos con satisfacción, que la Vicesecretaría de Educación Popular había ordenado la recogida de los ejemplares que aún quedasen de la edición y prohibido publicar nuevas ediciones en tanto no sea la novela satisfactoriamente corregida.

Toledo, 15 de Enero de 1944.

Enrique, Arzobispo de Toledo

(BEAT, 1944: 4)

4.1.2. El tremendismo reseñado

4.1.2.1. Transcripción del artículo de Federico Sopeña

Basta, por Dios

Conozco a casi todos, de varios soy amigo, algunos son de mi tiempo y juntos nos hemos hecho partiendo del día siguiente de nuestra guerra, de los días, de los meses de más rotunda y cabal alegría española. No los cito porque no quiero jugar fácil papel de dómine; pero para ellos escribo este artículo, y lo escribo como de rodillas, porque les quiero mucho, porque tenemos mucho de común, porque, en fin, si Dios quiso hacerme cura fue por ellos y para rezar por ellos y hablar con esa ternura y ese rigor a la vez de quien tiene una paternidad delegada y no merecida. Pues bien: basta, por Dios, basta de novelas con monstruos, prostitutas, pervertidos y náuseas. Basta porque uno solo quizá fuera paréntesis de gracia; pero tantos, casi todos, es un pecado y una injuria. Ya no puedo más; me duele, como escritor español que nunca renunciará a ser hijo de la verdad y de la alegría, ese resumir nuestra generación con nombres sucesivos de las novelas del asco y de la amargura y me aterra que el día de mañana se haga caso a la frívola, torcida idea de muchos capitostes y se nos hable de “la España alucinante y alucinada de la posguerra” resumiendo la triste, inútil genialidad de estas novelas de trapos sucios. Que no se nos hable, Señor, de que ahí está la auténtica tradición española, porque eso es discutible y sería sólo un costado, y si fuese necesario e hiciese daño habría que renunciar a ella. Hay momentos en que se impone la elección y no habría que elegir si esas cosas fuesen sólo historia; pero como es carne viva, como es elegir entre una España desesperanzada, calenturienta, miserable, capaz de morir, pero no de vivir bien, normalmente, todos los días, como Dios quiere, que es lo difícil, y una España sensible, actual, abierta, con una fe que sirva para ser mejores cada día, con una fe trabada en la esperanza, en la generosidad, en el orden, en la hermosura, la duda no cabe. Aunque ellos vean también esa España, su pluma, sin querer, se les va hacia la otra. Yo que soy escritor bastante viajero, mal turista, pero muy atento y preocupado oidor, me irritaba en París con nuestros queridos enemigos los hispanistas al ver cómo en sus proyectos de tesis doctorales el tema de la picaresca era predominante; tomaban a San Juan de la Cruz como “universal”, y como “nuestro”, lo otro; alguno ponía ojos de delirio soñando con un viaje recto París-Las Hurdes. Que no les demos la razón jamás.

Bien sé cuántas cosas se me pueden responder; aunque tengan su fundamento, yo sigo teniendo razón, una razón sólo mía, pero que vale. Es la razón de la paternidad, la del cura del confesonario para jóvenes, para universitarios especialmente. Qué más quisiera yo que poder darles, junto a los libros de devoción, novelas de buen amor hechas por escritores nuestros; no hay sufrimiento más agu-

do para un sacerdote, también escritor, que imaginar junto al pecado el nombre de sus amigos, y no hay alegría mayor, como la de poner el ejemplo vivo de un escritor que participa de nuestra paternidad en su afán de meterse en el corazón de las gentes jóvenes –las que siempre se sueñan como destinatarios– y saber que ese libro sirve para el amor y para la esperanza.

Sin esos escritores, sin esos libros, sin ese ejemplo, nuestra labor es mucho más difícil y, sobre todo, muy triste la conversación en la que se nos pide la ayuda para seguir ilusionados con los hombres que están en el mundo de las letras como herederos forzosos de los que murieron para que nosotros hablemos ahora en el confesonario, en el púlpito, pidiendo a nuestros hijos del alma que continúen la hermosura y la disciplina del sacrificio. Les queremos buenos, castos, normales, alegres, deportivos, enamorados, sensibles, y ahora, si falta hace, coléricos, santamente airados, para que no les crean hermanos menores de los tuertos de alma, de los sucios de corazón. Por esos hijos, en el nombre de la parte de su alma con más memoria de Dios, en el nombre de muchos sacerdotes que no quieren estar solos, que necesitan amigos de su paternidad, basta, basta.

(Sopeña, 1951: 13)

4.1.2.2. Transcripción del artículo de José María García Escudero

“¡Basta, por Dios!” – ¡Qué consuelo comprobar inesperadamente una mañana que uno tenía razón, que lo que uno ha dicho día tras día, entre protestas e incomprensiones de muchos, contra esas “novelas de trapos sucios”, “novelas con monstruos, prostitutas, pervertidos y náuseas”, “novelas del asco y de la amargura”, lo repite quien tiene más autoridad para condenar todo eso, y lo repito con una fuerza y una emoción que yo sentía, pero que acaso no pude infundir a mi torpe expresión; leer que “eso”, cuando se encuentra en un escritor aislado, sino en “tantos, casi todos”, es “un pecado y una injuria”; descubrir que otros sienten también el dolor y la vergüenza de esa falsa “España alucinante y alucinada de la postguerra”, que tantos se obstinan en pintar, y que otros también comprenden la necesidad de elegir “entre una España desesperanzada, calenturienta, miserable, capaz de morir pero no de vivir bien como Dios quiere, que es lo difícil, y una España sensible, actual, abierta, con una fe que sirva para ser mejores cada día, con una fe trabada en la esperanza, en la generosidad, en el orden, en la hermosura”! Yo he querido asimismo jóvenes españoles “buenos, castos, normales, alegres, deportivos, enamorados, sensibles” y “santamente airados para que no les crean hermanos menores tuertos de alma, de los sucios de corazón”, y yo que me he irritado tantas veces desde estas mismas páginas contra quienes quieren robarme esas esperanzas, en nombre de un arte que acaso no lo sea y que, aunque lo fuera, nunca podría enlodar valores más altos; yo que tantas veces habré pasado por timorato y estrecho de espíritu, precisamente por aspirar a ser todo lo contrario,

agradezco ahora desde mi corazón unas palabras que, mucho mejor que yo lo hubiera podido decir nunca, repiten y aclaran lo que, bien o mal, intenté siempre decir.

Uno se siente más seguro de sí mismo después de poner sobre su pecho el artículo en que un joven sacerdote y universitario, Federico Sopeña, se dirige también a tantos hermanos nuestros, con quienes tanto tenemos de común, y viéndoles extraviados, le escribe “como de rodillas”, para decirles sólo: ¡Basta, basta, por Dios!”

(García Escudero, 1951a: 13)

4.2. Material gráfico



1. «Alegoría de Franco y la Cruzada» (1948-1949), Archivo General Militar de Ávila

La gran importancia atribuida por el franquismo al imaginario medievalista relacionado con la representación de la Guerra Civil se refleja muy bien en la obra alegórica del pintor boliviano Arturo Reque Meruvia, alias «Kemer», que fue originalmente destinada al Valle de los Caídos. La contienda española está concebida como una Cruzada moderna liderada por el Caudillo, pues no en vano entre los títulos con los que se suele remitir a dicha creación pictórica monumental destacan, sobre todo, dos: «Cruzados del siglo XX» y «Exaltación de Franco». Como podemos observar la figura central del Generalísimo cuenta con el amplio apoyo del pueblo, si bien entre los que le rodean en este caso prevalecen hombres del mundo militar. En este sentido hay que destacar la escasa presencia femenina en esta manifestación artística, puesto que se aprecian únicamente dos figuras de mujeres; igualmente significativo parece que una sea religiosa y la otra, enfermera. El papel mesiánico de Franco se subraya mediante la imagen del Apóstol Santiago cabalgando en el cielo. Es preciso recalcar que se aprovechó el mismo tipo de simbología profusamente explotado en la literatura de la posguerra; como hemos apuntado más arriba, entre las múltiples muestras destaca la del Breviario de Mio Cid (1942), obra de Darío Fernández-Flórez, que fue a menudo utilizada por la propaganda oficial.

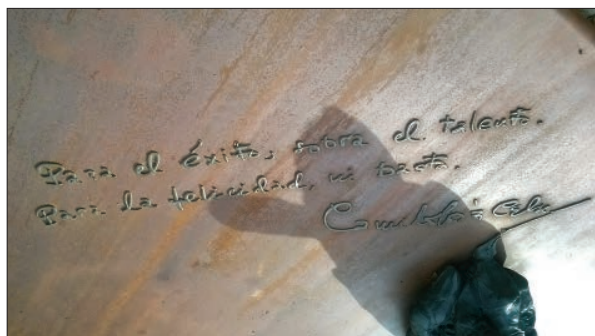
Fuente: Archivo fotográfico de Profimedia



2. Monumento a Camilo José Cela, Universidad Complutense, Madrid

En la placa que forma parte de la obra escultórica de Víctor Ochoa -inaugurada en 1993-, se puede leer esta frase firmada por el Nobel español: «Para el éxito, sobra el talento. Para la felicidad, ni basta.» Los visitantes checos y eslovacos encontrarán seguramente interesante el hecho de que en el mismo recinto se encuentra una escultura de Santiago de Santiago, erigida en honor del político checoslovaco Alexandr Dubček.

Foto: Elena Greco





3. Gran Café de Gijón, Madrid, 2015

En *La colmena* de Camilo José Cela el café de doña Rosa constituye uno de los escenarios más significativos, puesto que recrea la atmósfera y el ambiente singular de este tipo de establecimientos cuya importancia para el desarrollo de la vida intelectual en la primera mitad del siglo XX fue clave. A este respecto conviene también remitir a las páginas oficiales del célebre «Café Gijón», donde se puede leer: «Los Cafés literarios, como el Gran Café de Gijón, constituyen algo más que un café tradicional. Son instituciones culturales, símbolos de la ciudad que les alberga, son repúblicas de sueños para los artistas, los creadores, para los intelectuales» (Bárcena: en línea).

Fuente: Archivo de la autora



4. Camilo José Cela

La fotografía del escritor gallego data del año 1953, es decir, fue tomada dos años después de la publicación de *La colmena*, una de las obras más representativas del tremendismo posbélico.

Fuente: Archivo fotográfico de la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela

5. Carmen Laforet

La autora de *Nada* es, sin duda, una de las literatas más interesantes de su generación, en cuya obra, además, la impronta del tremendismo se percibe con una fuerza particular. Con *Andrea*, protagonista de su ópera prima, la escritora logró crear un arquetipo literario, el de la «chica rara», una joven de espíritu rebelde e inconformista, que se oponía a las asfixiantes convenciones de la sociedad de la posguerra. En 1947 la novela fue llevada al cine por Edgar Neville, quien escogió a la actriz Conchita Montes para interpretar el papel de la protagonista; no obstante, para muchos la cara de *Andrea* siguió relacionada con la imagen de la propia autora.

Fuente: Archivo de Herederos de Carmen Laforet



BASTA, POR DIOS

CONOZCO a casi todos, de varios soy amigo, algunos son de mi tiempo y juntos nos hemos hecho partiendo del día siguiente de nuestra guerra, de los días, de los meses de más ruidosa y cabal alegría española. No los cito porque no quiero jugar fácil papel de dómine; pero para ellos escribo este artículo, y lo escribo como de rodillas, porque les quiero mucho, porque tenemos mucho de común, porque, en fin, si Dios quiso hacerme cura fué por ellos y para rezar por ellos y hablar con esa ternura y ese rigor a la vez de quien tiene una paternidad delegada y no merecida. Pues bien: basta, por Dios, basta de novelas con monstruos, prostitutas, perversos y náuseas. Basta porque uno solo quizá fuera paréntesis de gracia; pero tantos, casi todos, es un pecado y una injuria. Ya no puedo más; me duele, como escritor español que nunca renunciará a ser hijo de la verdad y de la alegría, ese resúmir nuestra generación con nombres sucesivos de las novelas del asco y de la amargura y me aterra que el día de mañana se haga caso a la frívola, torcida idea de muchos caposteses y se nos hable de "la España alucinante y alucinada de la postguerra" resumiendo la triste, inútil genialidad de estas novelas de trapos sucios. Que no se nos hable, Señor, de que ahí está la auténtica tradición española, porque eso es discutible y sería sólo un costado, y si fuese necesario e hiciese daño habría que renunciar a ella. Hay momentos en que se impone la elección y no habría que elegir si esas cosas fuesen solo historia; pero como es carne viva, como es elegir entre una España desesperanzada, calenturienta, miserable, capaz de morir, pero no de vivir bien, normalmente, todos los días, como Dios quiere, que es lo difícil, y una España sensible, actual, abierta, con una fe que sirva para ser mejores cada día, con una fe trabada en la esperanza, en la generosidad, en el orden, en la hermosura, la duda no cabe. Aunque ellos vean también esa España, su pluma, sin querer, se les va hacia la otra. Yo que soy escritor bastante viajero, mal turista, pero muy atento y preocupado oidor, me irritaba en París con nuestros

queridos enemigos los hispanistas al ver cómo en sus proyectos de tesis doctorales el tema de la picaresca era predominante; tomaban a San Juan de la Cruz como "universal", y como "nuestro", lo otro; alguno ponía ojos de delirio soñando con un viaje recto París-Las Hurdes. Que no les demos la razón jamás.

Bien sé cuántas cosas se me pueden responder; aunque tengan su fundamento, yo sigo teniendo razón, una razón sólo mía, pero que vale. Es la razón de la paternidad, la del cura de confesonario para jóvenes, para universitarios especialmente. Qué más quisiera yo que poder darles, junto a los libros de devoción, novelas de buen amor hechas por escritores nuestros; no hay sufrimiento más agudo para un sacerdote, también escritor, que imaginar junto al pecado el nombre de sus amigos, y no hay alegría mayor como la de poner el ejemplo vivo de un escritor que participa de nuestra paternidad en su afán de meterse en el corazón de las gentes jóvenes—las que siempre se sueñan como destinatarios—y saber que ese libro sirve para el amor y para la esperanza.

Sin esos escritores, sin esos libros, sin ese ejemplo, nuestra labor es mucho más difícil y, sobre todo, muy triste la conversación en la que se nos pide la ayuda para seguir ilusionados con los hombres que están en el mundo de las letras como herederos forzados de los que murieron para que nosotros hablemos ahora en el confesonario, en el púlpito, pidiendo a nuestros hijos del alma que continúen la hermosura y la disciplina del sacrificio. Les queremos buenos, castos, normales, alegres, deportivos, enamorados, sensibles, y ahora, si falta hace, coléricos, santamente airados, para que no les crean hermanos menores de los tuerfos de alma, de los sucios de corazón. Por esos hijos, en el nombre de la parte de su alma con más memoria de Dios, en el nombre de muchos sacerdotes que no quieren estar solos, que necesitan amigos de su paternidad, basta, basta.

Federico SOPEÑA

6. Artículo de Federico Sopena

En 1951 Federico Sopena decidió publicar en *Arriba* sus argumentos en contra de la nueva estética tremendista que se había apoderado de la escena literaria. Su reseña titulada «Basta, por Dios» (Sopena, 1951: 13) recoge las más graves objeciones de la crítica conservadora tradicionalista, con las que se expresaba el disgusto causado por la elevada cantidad de novelas protagonizadas por personajes considerados monstruosos y perversos.

Fuente: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Española

ARRIBA. — Martes 14 de agosto de 1951

“¡BASTA, POR DIOS!”—; Qué consue-
lo comprobar inesperadamente una
mañana que uno tenía razón, que lo que
uno ha dicho día tras día, entre protestas
e incomprendiones de muchos, contra esas
“novelas de trapos sucios”, “novelas con
monstruos, prostitutas, pervertidos y náuseas”,
“novelas del asco y de la amargura”,
lo repite quien tiene más autoridad
para condenar todo eso, y lo repite con
una fuerza y una emoción que yo sentía,
pero que acaso no pude infundir a mi tor-
pe expresión; leer que “eso”, cuando se
encuentra no en un escritor aislado, sino
en “tantos, casi todos”, es “un pecado y
una injuria”; descubrir que otros sienten
también el dolor y la vergüenza de esa falsa
“España alucinante y alucinada de la post-
guerra”, que tantos se obstinan en pintar,
y que otros también comprenden la nece-
sidad de elegir “entre una España deses-
peranzada, calenturienta, miserable, capaz
de morir, pero no de vivir bien, como Dios
quiere, que es lo difícil, y una España sen-
sible, actual, abierta, con una fe que sir-
va para ser mejores cada día, con una fe
trabada en la esperanza, en la generosi-
dad, en el orden, en la hermosura”! Yo
he querido asimismo jóvenes españoles
“buenos, castos, normales, alegres, depor-
tivos, enamorados, sensibles” y “coléricos,
santamente airados, para que no les crean
hermanos menores de los tuerfos de alma,
de los sucios de corazón”, y yo, que me
he irritado tantas veces desde estas mis-
mas páginas contra quienes quie-
en robar-
me esas esperanzas, en nombre de un arte
que acaso no lo sea y que, aunque lo fue-
ra, nunca podría servir para enlazar va-
lores más altos; yo, que tantas veces ha-
bré pasado por timorato y estrecho de es-
píritu, precisamente por aspirar a ser todo
lo contrario, agradezco ahora desde mi co-
razón unas palabras que, mucho mejor
que yo lo hubiera podido decir nunca, re-
piten y aclaran lo que, bien o mal, inten-
té siempre decir.

Uno se siente más seguro de sí mismo
después de poner sobre su pecho el artícu-
lo en que un joven sacerdote y universita-
rio, Federico Sopena, se dirige también a
tantos hermanos nuestros, con quienes
tanto tenemos de común, y, viéndoles ex-
traviados y extraviando, les escribe “como
de rodillas”, para decirles sólo: ¡Basta,
basta, por Dios!

José María GARCÍA ESCUDERO

7. Artículo de José María García Escudero

Poco después de publicarse la amarga queja de Federico Sopena, otro crítico se suma con su voz de protesta para manifestar su desacuerdo con la narrativa tremendista. José María García Escudero utilizó el título de Sopena modificándolo ligeramente, puesto que para aumentar su dimensión apelativa, acudió al uso de los signos exclamativos: «¡Basta, por Dios!» (García Escudero, 1951a: 13).

Fuente: Hemeroteca de la BNE

OS DE LA VIDA VIEJA



N FANTASMA RECURRE EUROPA.—El famoso mito que le una a su disposición los aliados para ganar la guerra. El Zar luego de ver en cuando, de vez en cuando revierte a sus soldados únicamente con los armos nuevos. Estas que continúan en el en que 1917 se desprecia, sus armos anticuados, armas que, se se diga, dispersa contra el cielo. El siglo XX comienza a ver ella. El espacio vital de los ángeles ha sido invadido ya. Québró estos soldados cosas que se encuentran ante el Zar. Billas sale al Zar, que se explinan ante el Zar, serán, lo el mismo año 1917 levantaría el fantasma del comunismo, el luego reconstruir Europa y más tarde el mundo. Y que ahí está.



1919 JUVENTUD PERDIDA.—Las multitudes cantan lemas de algaría. Cuando 1919 asoma la paz, hay venenosos y hay venenosos, pero en el fondo todos están contentos de haber terminado el asunto. Se comen alcohol en cantidades incommensurables, se han consumido millones de finitas, se ha quemado una juventud; y toda una infancia deparada, hambrienta y tuberculosa va a ser excusado punto de las banderías políticas. Europa es una gigantesca olla de grillas, un movimiento ambulante, un coro de tristes, el serda, posito de un obsequio que José y escape sangre—como sécoo Se Viena, a quéters una máquina obliqua con periodistas porque no hay otra cosa—, un prurito, una canción de la Montaigne, el primer alarde del 'jase'. Europa está llena de juventud perdida. Y en Rusia hay niños literalmente hidrófobos. Pero se ha ganado la guerra a la guerra.



1939 SE VE EL FIN DE LA GUERRA.—España lleva tres años cantando «La Chacarera» y el «Carra» sías. Las primicias del año sorprenden a los españoles con la boyanta en la mano curules de la frontera de Francia, via Cataluña. Tiempo duro, inamoral, el más limpio y hermoso de muchas vidas. Se aque cuando: «¿Dime qué hora van medias de Cataluña, ay, ay de Cataluña, y, efectiva» mente, los soldados de Franco se tiran las sandias y la Victoria. Este alférez provisional que usa la lema coronaja, ofrece a que va a salir de un momento a otro, qué para quedar a descansar en el verde bosque, ya para después, ya fundido en la tierra, ve al coronaje. Pero también, hermanas, está viendo la paz de España. Suerte, muchachos.



Se por sueno, a de sueno con la procel, Se, una de guerra, la, sobre y volaron en su un momento.

la la cárcel llevada vel a suena. El gran Cactus. La trampa de febrero. La cosa millones, se pisan



8. La retórica franquista en el periódico *Arriba*, 1955

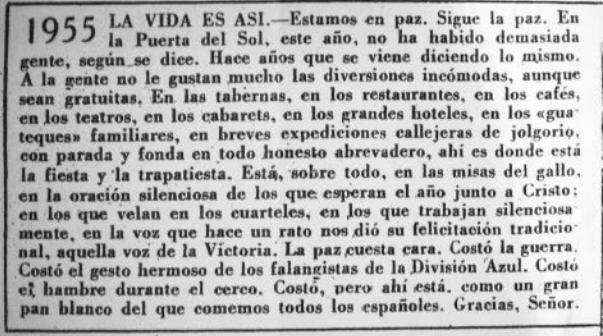
Para la propaganda del régimen franquista la prensa oficial constituyó uno de los instrumentos más importantes y eficaces. En uno de los primeros números del periódico *Arriba* publicados en el año 1955 apareció un repaso por la historia moderna del país, titulado «Años nuevos de la vida vieja» (1955: 5). En la foto, que data de 1939, se ve a uno de los soldados de Franco con unos binoculares en sus manos examinando el horizonte, donde, según se declara en el comentario vislumbra «la paz de España» (*ibid.*).

Fuente: Hemeroteca de la BNE

9. La prensa franquista en 1955: *Arriba* (detalle)

La recién mencionada revisión de la historia ofrecida en el periódico oficial del régimen concluye con una nota de la actualidad de aquel entonces: «1955 LA VIDA ES ASÍ. —Estamos en paz. Sigue la paz. En la Puerta del Sol, este año, no ha habido demasiada gente, según se dice. Hace años que se viene diciendo lo mismo. A la gente no le gustan mucho las diversiones incómodas, aunque sean gratuitas. En las tabernas, en los restaurantes, en los cafés, en los teatros, en los cabarets, en los grandes hoteles, en los pequeños familiares, en breves expediciones callejeras de jolgorio, con parada y fonda en todo honesto abrevadero, ahí es donde está la fiesta y la trapatista. Está, sobre todo, en las misas del gallo, en la oración silenciosa de los que esperan el año junto a Cristo; en los que velan en los cuarteles, en los que trabajan silenciosamente, en la voz que hace un rato nos dió su felicitación tradicional, aquella voz de la Victoria. La paz cuesta cara. Costó la guerra. Costó el gesto hermoso de los falangistas de la División Azul. Costó el hambre durante el cerco. Costó, pero ahí está, como un gran pan blanco del que comemos todos los españoles. Gracias, Señor.

Fuente: Hemeroteca de la BNE





10. Puerta de Sol, Madrid, 2015

La vida ya no es así. En la época navideña la Puerta de Sol se convierte en uno de los puntos más visitados de la capital española que cuenta con una gran concentración de multitudes. Desde hace décadas, los madrileños igual que los numerosos turistas, disfrutan de todo tipo de diversiones gratuitas no solo en esta plaza madrileña, sino también en los demás espacios públicos.

Fuente: Archivo de la autora



11. Plaza de Cibeles, Madrid, 2015

En plena crisis migratoria, que se apoderó de toda Europa, en la fachada del elegante Palacio de Comunicaciones apareció una pancarta que decía: «Refugees welcome». Así, pues, las autoridades municipales dejaron clara su postura respecto a la problemática de los refugiados. Difícilmente encontraremos mejor ejemplo para ilustrar el contraste entre la política de aislamiento posbélico y el aperturismo de la 2ª década del siglo XXI.

Fuente: Archivo de la autora

SUMMARY

Tremendism as a Spanish Cultural Phenomenon

In the 1940s a peculiar phenomenon appeared on the Spanish cultural scene, later to be given the name tremendism. Works of art carrying the seal of this new aesthetic caused a considerable stir in society, and there was no lack of stormy reaction (cf. Martínez Cachero, 1997: 113–115). There has been much academic debate and controversy around tremendism, which was manifested in the visual arts, in literature and especially in prose and poetry. Nonetheless, despite the fact that the theme has been tackled by literary critics, researchers and to a significant extent by writers themselves, it is obvious that there is no clear consensus that would provide a satisfactory response to the crucial issues linked to tremendism.

In the first phase, especially immediately after tremendism appeared as a new literary phenomenon, designations and definitions that were a direct product of their time and concrete historical, social and cultural circumstances were linked to it. It should be borne in mind that both artists and critics were under the influence of censorship, often subject to strong pressure from the ideological dictates of the Franco regime that had come to power at the end of the 1930s after the Spanish Civil War (Gracia, Ródenas, 2011: 22). A greater revival of interest in this topic took place only much later, especially in the 1990s, and that was in connection with the awarding of the Nobel Prize for Literature in 1989 to the leading representative of tremendism, the writer Camilo José Cela. Here it is worth pointing out two circumstances. One is the generally accepted fact that the author's main works were written in his tremendist stage. We should remember that in his brief introduction at the Nobel Prize presentation ceremony, Knut Ahnlud (1990: 3) of the Swedish Royal Academy highlighted the novels from that period and then the fact that Cela was the only novelist among Spanish recipients of the Nobel Prize. The awarding of this prestigious prize led in the 1990s to the emergence of numerous studies and monographs on the author's work and also produced a revival of interest in tremendism in the early phase of Cela's literary career (cf. Sagaró Faci, 1990).

The origins of tremendism and especially its consolidation in Spanish post-war literature took place more than seventy years ago. This literary phenomenon is related to the mid-20th century, although its manifestations can be observed even later, especially in the nineties, when the tremendist aesthetic once again successfully took off and found a place in the works of a new generation. A quarter of a century has elapsed since then which is long enough to allow us to look back at it dispassionately. This necessary perspective is one of the key prerequisites making it possible to formulate new and impartial answers to several key questions. For the reasons given above we can still see the “tremendism case” as an open call to all lovers of Spanish literature. Although this phenomenon can be seen as one of the most distinctive and most controversial literary manifestations in modern writing, several significant works on literary history in their chapters dedicated to developments in the Spanish post-war scene have avoided or overlooked this term, thus denying its very right to exist (cf. Ynduráin, 1981).

In other cases, which are very frequent, there is an emphasis on links between works from the corpus of tremendism and other literary and intellectual currents, meaning that we can encounter tremendist narrative being described as a form of realism, although it is emphasised that it concerns a certain specific case *sui generis*, marked out by characteristic features (cf. Soldevila Durante, 1982: 107). Finally we come across another conception of tremendism, which while it also places this phenomenon in realism, naturally sees it as a separate and distinct form of literary expression. Its birth is placed in the forties and its effects are also seen in the following decades, nonetheless after a relatively short period it lost its drive before completely ceasing to exist (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 156–157).

In connection with this literary phenomenon several basic questions arise, that call for more precise definition and the pinning down of disputed terms. What is tremendism? How precisely should it be characterised? Is it a movement, a trend or a style? In particular it is worth asking the question as to whether its existence was really so ephemeral. It is possible to raise the legitimate question as to whether tremendism did not reappear in the nineties in the works of new authors from the upcoming Generation X.

On the questions above we will try to take a position which will allow us to formulate clearer responses. We are convinced that tremendism is a distinctive and peculiar phenomenon that has left a clear imprint on Spanish literature. It does not concern only the works of the tremendist authors of the mid-20th century, among whom were not only Camilo José Cela, but traditionally also included Carmen Laforet, Ana María Matute and other key authors (Ayuso de Vicente *et al.*, 1990: 385). The unmistakable traces of tremendism can be recognised precisely in the narratives of those writers who appeared on the literary scene only in the nineties. It is worth noting that tremendism is a highly problematic and extremely changeable literary phenomenon, which is hard to grasp given its amoebic nature. Perhaps in this it is possible to find the reasons why the works of the tremendist authors have become the focus of a new wave of attention on the part of researchers only relatively recently. Our intention is to contribute to a revival of academic discussion in an effort to point to the fact that in its essentials, tremendism is a unique literary phenomenon which has had a broad impact on the works of Spanish authors, not only in post-war literature but also with the passage of time, half a century later.

Therefore, first and foremost, we dealt with the specific historical and socio-cultural context, which led in the cultural field to the favourable conditions that produced fertile soil for tremendism and thus its birth. The treacherousness and awkwardness of the extensive issues linked to tremendism are on display even when dealing with the definitions connected to this phenomenon. According to several classifications tremendism is considered to be a remarkable tendency (Sanz Villanueva, 1988: 82–83). Other researchers characterise it as a literary school (Aub, 1966: 532), and there are not a few who see it as a distinctive trend, or current or even literary movement (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 158).

The need to produce a precise definition, which tremendism certainly deserves, goes without question. Nonetheless at the same time it must be admitted that this is no easy task, since this phenomenon has a very wide scope. In the effort to achieve a more precise definition it has been shown to be essential to describe the foundations of tremendism, its philosophy, general aesthetic and the literary basis from which the creations of the tremendist authors grew.

Critics are united in the idea that when in 1942 the novel *The Family of Pascual Duarte* (*La familia de Pascual Duarte*) was published by the debutant author Camilo José Cela, a new aesthetic had appeared on the Spanish scene, the roots of which reached deep into the past to the picaresque novel (Sobejano, 1964: 213–225). In the context of post-war Spanish literature this novel represents an absolute break, both in terms of form, for example in the structure of the work, as well as in its content. This is particularly marked in the context of the representation of the selected themes and the choice of the heroes whose stories are captured in the novel. From this perspective tremendism became an attractive choice for a range of authors, whom the once and future aesthetic of the grotesque attracted and appealed to, and they were so inspired by Cela's style that they decided to follow the "example of Pascual Duarte" (cf. Sanz Villanueva, 1988: 83). Tremendism however at the same time manifests as a current, and so in diachronic terms we can follow its line, reappearing in various periods subject to minor changes, but with its core unchanged.

In the 1940s we can observe the explosive growth of tremendism, with dramatic societal events playing a significant role in its birth, heavily influenced by what was happening in Spain at that time. Nonetheless its rapid onset was replaced in the following decades by a certain decline. Despite this however it can be said that the flame of tremendism was not completely extinguished, since it was still strongly present in the works of certain authors, especially in the novels of its main representative – Camilo José Cela (cf. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 158).

Several features can be seen in the works of tremendist authors, having in common a concise expressive style which binds it together, as does the same perception of the world and a shared point of view, which is the starting point when creating a literary reflection of reality. Tremendism draws on the philosophy of pessimism, which is clear from the perception of life as a perilous journey full of obstacles. Individuals have the achievement of their aims made impossible, meaning that they cannot fulfil their expectations and aspirations (cf. Cela, 1992: 21). Determinism and fatalism play a highly significant role. The hero is dragged from one tragedy to another, where the first fatal error inevitably leads to the next, creating a whole chain of unfortunate events. Despite strong will and a determination to overcome fate he is unable to escape the clutches of destiny. The promise of change that

results from an extraordinary effort in the end falls apart in the face of further obstacles. The heroes are thus at the mercy of setbacks that always pull them back towards the path they had been trying to leave. However since this direction is irrevocably fixed and cannot be changed, the individual inevitably finds himself on paths that he did not want to follow. He is forced onto them because it is his destiny (cf. Cela, 1992: 104).

As has already been mentioned, post-war Spain provided an interplay of specific social and cultural circumstances that provided a highly favourable climate for such an approach to life (cf. Martínez Cachero, 1997: 111). A philosophy of life made up of anxiety and pessimism could be said to constitute one of the main pillars supporting tremendism. A sense of having lost out in life, is not only an individual issue but also a collective one. Failure and frustration are the foundations of a fatal concatenation of unfortunate events that systematically oppress and destroy the hero. It takes a jab at base, animal and primitive behaviour and the thinking of characters completely lacking in positive values.

The language of figures in works belonging to the tremendist corpus is extremely vivid and when dealing with characters from the fringes of society frequently even racy, earthy and rough. We can note that these figures are often to be found at the lowest levels of the social pyramid. Their language is in fact an effective tool for capturing the harsh nature of not only individuals but also an environment that has its own specific features. This is related to the fact that a picture of life in a society in deep crisis and immersed in a moral morass is offered in a somewhat deformed and distorted form, as if reflected in a concave mirror. This can be seen as a clear reference to the *esperpento* of Valle-Inclán, which consists of the transformations of classical standards as if in a concave mirror (cf. 2008: 169). In the 20th century we can see this of course in Valle-Inclán and later precisely in Camilo José Cela (*Kronik*, 1990: 45).

In a concave mirror we see deformed shapes, the distinctive features of which are characteristically distorted - not only caricatured but at the same time highlighted, standing out more and in their extravagance attracting greater attention. This approach is often reinforced in Cela's novel by contrast, where opposing each other stand contradictory concepts, to which are bound quite different phenomena, experiences and emotions. Against each other stand binary opposites such as tenderness and cruelty, sprightliness and bleakness, beauty and ugliness, and a further range of pairs that create constant anxiety and tension. We should remember that it is precisely ugliness that is a basic aesthetic category with which he works systematically and very cleverly. For example in *Pascual Duarte* we follow the fate of a man predestined to a tragic end. The accumulation of the descriptions of heinous crimes and facts that even only in their essence provoke revulsion, contributes to an intensification of the abjectness of the hero's actions. While following the hero's daunting fate, the unsightly aspects of his life are revealed leaving him naked in all his wretchedness, and so on the other hand reinforcing the perception of the complete hopelessness of the situation.

Ugliness together with violence are presented on two levels. The first of these is physical and comprises of events and deeds that are in their essence of a violent nature, such as for example murder. The second level is less obvious, since it is verbal and is manifested in the realm of the psychological where with their actions characters cause situations leading to moments that bind them to this dimension of ugliness and cruelty. At the same time as

these figures can be to a greater or lesser extent conscious of the consequences of their actions, for the most part they act under the pressure of external circumstances as in the case of the previously mentioned hero from Cela's novel. In such cases critics have not hesitated to talk of the "innocent criminal" or the "criminal-victim" (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 106). It should be noted that in tremendist works both levels are very cleverly combined and mutually interwoven.

As already mentioned, a societal climate marked by the aftermath of the war, general poverty, marasmus and moral decay, created the ideal conditions thanks to which tremendism could catch on and become established, even despite the numerous obstacles in the shape of a complicated and completely uncompromising censorship apparatus (cf. Álamo Felices, 2005: 5). The post-war generation's tremendist narrative stormed the literary scene and stirred its stagnant water. Particularly significant is the fact that it breaches the imaginary walls that surround taboos that are tightly connected to the darker side of human existence. The urgency with which the tremendist works touch on sensitive issues, as well as the openness with which they deal with their depiction, represent the main reasons why the works of these authors frequently encountered resistance from traditional-thinking critics. We can mention among these Federico Sopena (1951: 13), whose exalted appeal "Enough, for God's sake," ("Basta, por Dios"), expressing his disgust at the quantity of novels about monsters, prostitutes, perverts and perversion, was followed a few days later by José María García Escudero. His article borrowed the title, modified to "Enough, !" ("¡Basta, por Dios!"), escalating the urgency of the appeal with the use of the exclamation mark (García Escudero, 1951a: 13).

In post-war Spain's prudish society it was not acceptable to speak bluntly of the "repulsive and pervasive conduct of nefarious individuals" (cf. Martínez Cachero, 1997: 113). In the same way it was considered unacceptable to touch on the themes of "base instincts" or "filthy lust", which were linked to the depiction of sexuality and the erotic (Gracia, Ródenas, 2011: 23). For these reasons tremendist works immediately gained the label of "amoral", "noxious" a generally "unhealthy" literature, which naturally had a major problem with censorship, especially when carried out by censors from among church leaders. It should be added that in the censorship process works effectively passed through a double sieve (cf. Álamo Felices, 2005: 5-25).

Incidentally not even the novels of Camilo José Cela escaped the unwelcome intervention of censorship, despite the fact that he was himself a censor. As has already been mentioned, it was the works of this significant writer, who in the eyes of the critics contributed to the post-war resurgence of the novel (Sanz Villanueva, 1988: 82) that formed the core of the corpus of tremendist works. Despite the development that the author underwent during his literary career Cela's narrative carries the unmistakable seal of the tremendist aesthetic. The elements of tremendism are a unifying thread in all the works of this author, starting with the his debut in *The Family of Pascual Duarte* (*La familia de Pascual Duarte*, 1942) and *The Hive* (*La colmena*, 1951), which made a crucial contribution to the further development of the Spanish novel, through works such as *St. Camillus, 1936* (*San Camilo, 1936*, 1969), *Mazurka For Two Dead Men* (*Mazurca para dos muertos*, 1983) or *Christ versus Arizona* (*Cristo versus Arizona*, 1988), up to *The Murder of the Loser* (*El asesinato del perdedor*, 1994). In all the novels life is viewed through a prism which exaggerates the absurdity of

human existence. The individual is portrayed as an insignificant creation, degraded to the level of a worthless insect whose behaviour is governed only by the basest instincts.

There is no doubt that in the 1940s, in a time of a cultural void when Spain resembled a “cultural desert” (Fusi, 2015: 224), the authors of the newly emerging Generation of '36 were impressed by tremendism, which significantly influenced their work. In first place should be mentioned the debut work *Nothing (Nada)*, (1944) by the young authoress Carmen Laforet, who won the Spanish Premio Nadal literary prize for it. Andrea, the main heroine of the novel, differs in many aspects from Pascual Duarte. While in Cela's case the protagonist is a middle-aged man, a simple villager, whose fate is marked by a harsh life in the impoverished countryside, Laforet presents the figure of a young girl, cultured and literate. The tale develops from the moment that Andrea arrives in Barcelona to study at the local university and stays with relatives on Aribau street. As Carmen Martín Gaité noted, Andrea is conceived as the opposite to the kind of heroine that was mass produced by the authors of romantic novels (1988: 90). The heroine soon became the prototype of the emancipated young woman yearning for self-fulfilment, who differs enough from her peers that she is seen as a “weird girl” (Martín Gaité, 1994: 38).

The novel also strongly resonates with the theme of confrontation between two opposing attitudes to life, connected with generational conflict. While Andrea thirsts for knowledge in the broadest sense of the word and has the desire for freedom and independence typical of the younger generation, the figure of aunt Angustias represents the ultraconservative attitudes associated with the promotion of the traditional values of a patriarchal society in which a woman has a fixed place and clear role for which education is not needed. For this reason she requires discipline, obedience and submissiveness from her niece (cf. Laforet, 2001: 22–23). No wonder that the name Angustias in Spanish suggests anxiety.

Another marked difference between *Nothing* and *The Family of Pascual Duarte* is the way in which violence is depicted. While in Cela's novel we encounter violence in all its formed, as defined by Žižek (2009), and its depiction is explicit, in the work by Carmen Laforet we can only guess as it is latent. Despite these apparent differences, both titles share essentially the same philosophy of life, which is reflected in the fact that their heroes, despite all the differences that divide them, perceive human existence very much in the same way. Therefore the same desolation, despair and scepticism about life is also typical of both works.

Another representative of tremendism is Darío Fernández-Flórez with the novel *Lola: A Dark Mirror (Lola, espejo oscuro)*, (1950). This very successful title was followed much later, at the very end of the Franco period, by other parts with the same heroine, who had won considerable reader interest. These were the novels *New Tales and Mischievous Stories of Lola, Dark Mirror (Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro)*, (1971) and *The Murder of Lola, Dark Mirror (Asesinato de Lola, espejo oscuro)*, (1973), while the last in the series *The Secret Memoirs of Lola, Dark Mirror (Memorias secretas de Lola, espejo oscuro)*, (1978) came out only three years after Franco's death. It should be noted that the author was a supporter of Francoism and in that position participated in the creation of many propaganda texts. Worth a mention is *The Breviary of Songs of My Cid (Breviario de Mio Cid)*, (1941), a committed and highly individual interpretation off the heroic *Song of My Cid*, in which the ideal of the medieval hero is identified with the policy at that time of the Francoist state. Fernández-Flórez does not hesitate to present Franco as a follower and successor to Cid (1942: 16).

Fernández-Flórez's most significant work is the first novel from the series mentioned above. Here there is a very singular use of narrative techniques referring to the old picaresque tradition (cf. Martínez Cachero, 1997: 127), which also links the novel with Cela's debut. We can mention that among other things the same device of a discovered manuscript is used that can be found in the novel *The Family of Pascual Duarte*. Even in this case some critics speak of a resurrection of the picaresque tradition, with some works deemed exemplary demonstrations of the neopicaresque novel (Baquero Goyanes, 1955: 88). This title is worthy of particular attention mainly due to the way in which it works with the category of the implied author. Also worth mentioning is that to evoke the illusion of credibility one of the characters is conceived as a peculiar stylisation of the author. The core of the novel's story is then made up of the memoirs of the heroine, Lola, a young prostitute who recounts the events of her life through the prism of the aesthetics of tremendism. It takes place in the forties, which places it in the beginnings of Franco's Spain, meaning that for its readers when it first came out it was dealing with their present.

The influence of tremendism on the post-war literary scene was not restricted only to the mentioned titles. Its footprints, more or less deep, can be seen also in the works of other authors and especially women authors. In this connection we should mention four novels: *Five Shadows* (*Cinco sombras*, 1946) by Eulalia Galvarriato, *Juan Risco* (1948) by Rosa María Cajal, *The Abels* (*Los Abel*, 1948) by Ana María Matute and *Nina* (1949) by Susana March. It is these writers that contributed significantly to the resurgence of Spanish narrative prose in that period. Their works were highly praised by reviewers already at the time of publication. What is more two of the authors named were awarded the prestigious Premio Nadal literary prize. First Eulalia Galvarriato in 1946 for the novel mentioned above and then Ana María Matute, but not for *The Abels*. Although the book was shortlisted, she did not then win the prize. She won it only thirteen years later for *First Memory* (cfr. Blanco Aguinaga, *et al.*, 1979: 194). Aside from the indisputable quality of these literary works, it should be stressed that these writers constitute the first significant and even relatively large generation of women who were very active in literary events in Spain. It should however be noted that women in what was then a macho society found it very difficult to get anywhere (cf. Soldevila Durante, 1982: 74–76).

Finally, it is necessary to mention the last circle of themes linked to the examined issues which arose quite suddenly and unexpectedly, but however to which we still attach great importance. On close examination of the novels of authors from Generation X a range of features emerge referring to the tremendist works of the post-war years. First is an emphasis on the aesthetics of ugliness and viewing life from a standpoint of pessimism, which in the late nineties replaced the euphoria associated with the eighties. Again disenchantment, disillusionment and despair begin to dominate, affecting not only the choice of topics but also that of appropriate narrative techniques (cf. Martín, 1997: X).

Again the dark side of human existence is portrayed the bleakest colours, giving the advantage to base instincts, shattering all lofty ethical and moral values. The crisis of society linked to a one-sided orientation toward purely utilitarian values, whether material or experiential, generally reflecting a shift from traditional values, especially spiritual ones, which have not been replaced by a suitable alternative. This moral vacuum plays a role in the destruction of human relationships and also results in the disintegration of the tradi-

tional model of the family. Symptomatic of this is the growing significance of violence and an obsession with sex downgraded to simple animal instinct within a desperate hunt for fulfilment out of an unsatisfactory life.

In the search for new ideas, which often resembles an indefinite groping, heroes are often tempted to seek out dangerous activities and experiments associated with drugs. Addictive and narcotic substances are not perceived merely as a means to satisfy certain needs out of hedonistic motivation, but as noted by Gill Lipovetsky, they are at the same time a certain form of “self-medication” to allow the individual to escape from the difficulties arising from the need to be himself (2010: 240–241).

Here it should be emphasised that despite their different historical context, the social crisis of the 1990s had some aspects very similar to those of the post-war period. It is therefore not surprisingly, that there will also be similarities in the typical image of this crisis in literature. Note that these are most emphatically reflected in the pessimism or nihilism pervading the works of authors such as Ray Loriga, José Ángel Mañas or Lucía Etxebarria, who entered the literary field in the mid-nineties. On closer examination we can observe a whole range of other similarities linking the literature of both the mentioned periods. This fact, on the other hand, can be considered a partial manifestation of a re-awakening of tremendism, announcing its return, renewed and again coming to the surface. Among the literary productions of tremendist writers of the post-war period and those of selected authors from Generation X there are also some parallels in their reception, especially when it comes to the initial pronounced and uncompromising opposition from some critics. Therefore the works of the newly emerging literary generation encountered similar difficulties to those experienced by the tremendist authors of the Generation of '36, as they also had to undertake a complex and lengthy journey before finding their legitimate place in the literary scene. As in the case of the tremendist novels the narrative of Generation X portrays the thorny issues of the day, also based on the traditions of realism. Some critics rather describe it as so-called “dirty realism”, but however many researchers disagree with this (Henseler, Pope, 2007: xvii). At the same time it should also be noted that some authors themselves categorically reject such a classification (Mañas, 1998: 43).

In examining the works of that generation that began to take shape in the nineties, we can see how each author tries to find the path that best suits his artistic intent. One option is to aim for innovation, as Camilo José Cela did in his time. At the end of the millennium this was the path chosen especially by two authors of the new generation, namely José Ángel Mañas and Ray Loriga. The works of both authors are characterised by the imaginative use of various innovative techniques and processes, while simultaneously noticeably influenced by the pop culture and urban subculture of the nineties. Some researchers however feel that this is often highlighted with the aim of belittling and discrediting the literary output of Generation X (cf. Henseler, 2011: 5–6).

In both the above-mentioned authors of particular interest is their work with stylised extremely vivid language, utilising a broad range of voices and colloquial registers. Noteworthy is the quirky stylisation of speech into written form, which further strengthens the strong role ascribed to dialogues and dramatic scenes, which applies most of all to Mañas' novels. All these elements contribute to the great dynamism of the storytelling. In Loriga's case this effect is magnified by the fragmentation of the text and its clip-like nature refer-

ring to filmmaking techniques, mainly in television culture. Thanks to this the narrative rhythm, based on a rapid succession of alternating scenes, is extremely fast-paced, which is sometimes slowed and “braked” by contemplative or reflective insertions. Here it is necessary to recall the importance in the works of these authors of intertextuality, as well as numerous references and allusions to pop culture, rock and punk. In this context, we recall Mañas’ belief in the article the form of which is strongly reminiscent of a manifesto (1998: 40–43).

Another path taken by the works of the authors from Generation X is oriented in a traditional direction. Regarding the implementation of an innovative approach, it should be noted that in this case the authors are much more restrained and reticent. This route has been chosen in the first place by Lucía Etxebarria, who for her novel *Beatrice and the Heavenly Bodies* (*Beatriz y los cuerpos celestes*, 1998) opted for retrospectives, just as Carmen Laforet did in her debut. In this case we also meet the narrator in the first person. But this is not the only thing that binds the two novels together. Lucía Etxebarria in the 90s created the prototype of the extravagant and rebellious heroine, a “weird girl”, at the end of the century. The author systematically opens up current issues that touch on questions of identity, but most of all on the position of women in contemporary society (cf. Etxebarria, 2000a: 37–40).

One of the questions Lucía Etxebarria puts in her prose with regularity and insistent urgency concerns the depiction of a female sexuality and eroticism that are trying to break free from the established patterns which in her opinion strongly reflect whether it is the work of a male or female author (Etxebarria, 2000: 111–112). For the heroine of the novel *Beatrice and the Heavenly Bodies* the discovery of her own identity, and by extension, sexuality, is overlaid with a double space. Indeed the figure reveals the inner landscape of her body, which is then reflected in a remarkable way into external space, subjecting it to rigorous examination. The city, and in particular urban public space, becomes a vital environment that allows the heroine to discover and develop her own individuality.

Equally remarkable is how other authors, namely Mañas and Loriga, treat the category of space. In their novels, known as “urban chronicles” (cf. Urioste, 2004: on-line), they work with the peculiar poetics of urban space. The city is understood as a canvas on which an image of the society from the end of the century can be captured. Special attention is paid to Madrid’s gilded youth whose lifestyle reflects the deep changes Spanish society has undergone. The protagonists often are individuals suffering from Peter Pan syndrome, so-called *kidults* or *adulescents* – although adults, their behaviour is rather reminiscent of a teenage youths. In the novel situations are depicted corresponding to certain tendencies that have long been evident in postmodern Western society (Lipovetsky, 2010: 66–67).

The heroes of Mañas’ and Loriga’s prose are irresponsible and even criminally frivolous, shutting themselves off in their own virtual worlds, isolated from their surroundings, and are thus condemned to solitude and abandonment. They are constantly dissatisfied and self-centred, but are essentially however unhappy, disoriented and unanchored. They are excluded from a society in which they neither want nor are able to function. Even in this matter it reflects a generational conflict in which the characters deliberately cut through personal ties they perceive as a restrictive burden. This is particularly evident in the relationship with parents. Consequently the heroes refuse to respect the space in which they

move, as well as the time and place in which they live, or rather survive. And so they choose between two approaches. On the one hand there is passive escapism, fleeing from reality to virtual worlds. On the other hand there is an aggressively controlled area, which is trying to impose its own will and rules. At the same time they are looking for appropriate ways to discharge negative energy (cf. Mañas, 1998: 191).

In the narrative of the authors of Generation X we will encounter characters whose attitudes reflect the end-of-century lack of values and spiritual crisis: even though we live in greater prosperity than our ancestors, we are still not satisfied (cf. Eriksen, 2010: 55–56). A prime example is the heroes of the novel *Stories from the Kronen* (Historias del Kronen, 1994), coming from well-off families, who are thus not obliged to earn a living. The material security and prosperity in which they live are in direct contrast to the wretchedness of the atrophied or non-existent spiritual dimension of their lives and the emptiness that absorbs them. This is also the case with Mañas' protagonist Carlos, an apathetic and even abulic young man, without interest, plans or ambitions. This aimlessness is reflected in the inability to find a fixed point, which he could catch and which it would be possible to build a life.

As regards their view of the world, all the authors of Generation X have a sceptical view of life. They hold a negative, nihilistic attitude towards human beings, with strong pessimistic undertones, which is so characteristic of tremendism. In line with the ideas of Erich Fromm it can be observed that some characters resort to violence, in which they see a chance to compensate for their own weakness, and in addition to their tendency to destructiveness, clearly stems from a lack of productive activities (cf. 2013: 27–29). However, the violence depicted in the novels of Generation X is not an end in itself, since it is not a mere reproduction of their expression. On the contrary, the authors in their works portray an alarming state of a society standing on the threshold of a new millennium, to provide the stimulus to trigger the necessary mechanisms allowing a much-needed catharsis to occur.

Equally significant is the theme of generational conflict between parents and children. This issue is also bound to the fundamental question of the crisis of values and the collapse of the traditional family. These heroes ostentatiously demonstrate their contempt for the authority, order and values that their parents appreciate and honour. Although they declare their opposition explicitly and with great vigour, they are not able to do anything, because they do not have the defiant spirit of true rebels (cf. Mañas, 1998: 67). They reject the existing order, but cannot find (and do not even seek) an alternative. However, they are also well aware that their lack of goals inhibits them, consequently increasing their sense of frustration and discomfort. In a certain sense they become victims of their time. It is a lost generation, more lost than any other before. Perhaps the most lost of all.

It can be stated that the heroes of the authors of Generation X are disoriented young people who are trying to find their own identity. They perceive the world as a hostile place from which they want to flee. Indeed escape for them is a panacea. This involves escape in the literal sense, as can be seen in the characters drawn by Loriga and Etxebarria who are fleeing from problems elsewhere. Alternatively they close themselves off in virtual worlds like the characters from *Stories from the Kronen* who seek refuge in the illusory world of

admired figures from film and literature. Or with the help of drugs they move into parallel worlds to escape what for them is a debilitating and unbearable reality.

At the same time it can be noted that the importance of foreign literary influences on Spanish prose works at the end of the century is denied by the authors themselves (Girela, 2014: on-line). One of the main roots nourishing the realism of Generation X has a purely Spanish, and purely tremendism origin. The novels of Spanish authors provide an image of society standing on the threshold of the new millennium, plagued by an identity crisis and the collapse of the system of values. Its perspective on human beings is thoroughly negative. The individual tottering on the edge of the chasm paradoxically closes his eyes rather than trying to avoid the threat of a fall. The anticipation of possible destruction it leaves them indifferent. Or it can go to the other extreme, where in their way risk and threat become attractive. They provide a certain excitement, the promise of escape from monotony and grinding boredom. Such a bleak vision of the world naturally gives little reason for satisfaction. On the other hand, solace can be found in the fact that every chasm, no matter how deep, has its bottom. The way out can turn into a process of liberating release, a cathartic cure that brings a germ of hope for the future revival and regeneration.

Finally, it should be noted that the broad issue of tremendism, which has again become the centre of attention, opens up questions that require an answer, at least in broad outline. And that is what we have tried to do. As already mentioned, the aim of this work is to contribute to the debate that is still developing around tremendism. However, it should be noted that given the depth and complex nature of the issues, we are fully aware that some uncertainties remain and the failure to find exhaustive answers to all the questions. These remain a major challenge for further research work.

RESUMÉ

Tremendismus jako španělský kulturní fenomén

Ve čtyřicátých letech 20. století se na španělské kulturní scéně objevil osobitý fenomén, kterému byl později přisouzen název tremendismus. Umělecká díla nesoucí pečeti nové estetiky vyvolávala ve společnosti značný rozruch, přičemž o bouřlivé reakce nebyla nouze (srov. Martínez Cachero, 1997: 113–115). Kolem tremendismu, jenž se projevoval jak v oblasti výtvarného umění, tak v literatuře, zejména však v próze a v poezii, byly soustředěny četné akademické rozpravy a polemiky. Nicméně navzdory skutečnosti, že se tématem zabývali literární kritici, badatelé a do značné míry i samotní spisovatelé, je zřejmé, že se nepodařilo dosáhnout jednoznačné shody, která by umožnila uspokojivě odpovědět na zásadní otázky, které se k tremendismu vážou.

V první fázi, zvláště bezprostředně poté, kdy tremendismus coby nový literární jev vznikl, byla s ním spojena označení a definice, které jsou přímým produktem své doby a konkrétních historických, společenských a kulturních okolností. Je třeba mít na paměti skutečnost, že jak umělci, tak i kritika byli pod vlivem cenzury nezřídkem vystaveni silnému tlaku ideologického diktátu frankistického režimu, jenž se ve Španělsku po občanské válce na konci třicátých let dostal k moci (Gracia, Ródenas, 2011: 22). K většímu oživení zájmu o danou problematiku došlo až mnohem později, zvláště v devadesátých letech minulého století, a to v souvislosti s udělením Nobelovy ceny za literaturu roku 1989 čelnému představiteli tremendismu, spisovateli Camilo José Celovi. Mimochodem zde je namístě připomenout některé okolnosti. Jednak všeobecně uznávaný fakt, že autorovo stěžejní dílo spadá právě do tremendistické tvůrčí etapy. Připomeňme, že v krátké úvodní řeči při slavnostním předávání Nobelovy ceny Knut Ahnlud (1990: 3) ze Švédské královské akademie vyzdvihl právě romány z tohoto období a pak i skutečnost, že mezi španělskými držiteli Nobelovy ceny je Cela jediným romanopiscem. Právě zmíněné prestižní ocenění bylo v devadesátých letech 20. století podnětem pro vznik četných studií a monografií zaměřených na autorovu

tvorbu a stálo i u oživení zájmu o tremendismus v rané fázi Celovy literární dráhy (srov. Sagaró Faci, 1990).

Ke zrodu tremendismu a zejména pak k jeho konsolidaci na poli španělské poválečné literatury došlo před více než sedmdesáti lety. Tento literární jev se svým časovým zařazením vztahuje k polovině 20. století, avšak jeho projevy lze pozorovat i později, především v devadesátých letech, kdy se tremendistická estetika opět zdárně ujala a prosazovala v dílech nové generace. Od té doby uplynulo další čtvrt století, což lze považovat za dostatečně dlouhou dobu, abychom mohli na příslušné období pohlížet nezaujatě. Tento potřebný časový odstup je dozajista jedním ze stěžejních předpokladů umožňujících formulovat nové a nestranné odpovědi na některé klíčové otázky. „Případ tremendismus“ můžeme z výše uvedeného důvodu stále považovat za otevřenou výzvu pro všechny milovníky španělské literatury. Ačkoli se tento fenomén dá považovat za jeden z nejsvráznějších a nejkontroverznějších projevů moderního písemnictví, některé významné práce v oblasti literární historie se v kapitolách věnovaných vývoji na španělské poválečné scéně tomuto pojmu úplně vyhýbají, případně jej přímo přehlížejí, a tím mu ovšem zcela upírají právo na existenci (srov. Ynduráin, 1981).

V dalších případech, které jsou mimochodem rovněž velmi četné, se zdůrazňují vazby děl z tremendistického korpusu na jiné literární a myšlenkové proudy. Proto se lze setkat s tím, že tremendistická výpravná próza je označována za druh realismu, ačkoli se zdůrazňuje, že se jedná o jistý specifický případ *sui generis*, jenž se vyznačuje určitými charakteristickými rysy (srov. Soldevila Durante, 1982: 107). A konečně se setkáváme s dalším výkladem tremendismu, který jej sice rovněž řadí k realismu, ovšem považuje jej za samostatný a svébytný literární jev. Jeho zrod se zasazuje do čtyřicátých let a jeho působení je spatřováno i v následující dekádě, nicméně má se za to, že po tomto relativně krátkém časovém období se tremendismus postupně přestal prosazovat, až zanikl docela (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 156–157).

V souvislosti s uvedeným literárním jevem opět vyvstávají s naléhavou neodbytností některé ze základních otázek, které volají po přesnějším vymezení a konkretizaci sporného pojmu. Co je to tremendismus? Jak jej lze přesně charakterizovat? Je to hnutí, směr nebo styl? Za pozornost pak stojí zejména otázka, jestli jeho existence byla skutečně tak prchavá. Je totiž možné vznést legitimní dotaz, zda se tremendismus opět neobjevil na scéně v devadesátých letech v dílech tehdy začínajících autorů z nově nastupující Generace X.

Pokusíme se k výše uvedeným otázkám zaujmout stanovisko, které by umožnilo formulovat jasnější odpovědi. Jsme totiž přesvědčeni, že tremendismus je výrazným a svébytným fenoménem, jenž ve španělské literatuře zanechal zřetelný otisk. Nejedná se pouze o tvorbu tremendistických autorů z poloviny 20. století, k nimž se kromě Camila Josého Cely tradičně řadí i Carmen Laforet, Ana María Matute i další stěžejní autoři (Ayuso de Vicente a kol., 1990: 385). Nezaměnitelné tremendistické stopy se totiž dají rozeznat rovněž ve výpravné próze spisovatelů, kteří se na literární scéně objevili až v devadesátých letech. Zde je třeba podotknout, že tremendismus představuje velmi problematický a nesmírně proměnlivý literární jev, jenž je pro svou amébeckou povahu jen těžko uchopitelný. Snad v tom lze spatřovat důvody osvětlující fakt, proč se tvorba tremendistických autorů dočkala nové vlny pozornosti ze strany badatelů teprve relativně nedávno. Naším záměrem je přispět k oživení akademických diskuzí ve snaze poukázat na skutečnost, že tremendismus je svou podstatou

jedinečným literárním úkazem, jenž měl poměrně dosti široký dopad na tvorbu španělských autorů, a to nejen v poválečné literatuře, ale již s odstupem času i o půl století později.

V první řadě jsme se proto zabývali vymezením konkrétního historického a společenskokulturního kontextu, v jehož rámci se na kulturním poli vytvořily příhodné podmínky, které pro tremendismus představovaly živnou půdu a umožnily tak jeho zrod. Zrádnost a ošemetnost obsáhlé problematiky spojené s tremendismem se projevují již v samotných definicích, které se k tomuto jevu pojí. Dle některých klasifikací je tremendismus považován za pozoruhodnou tendenci (Sanz Villanueva, 1988: 82–83), zatímco jiní badatelé jej charakterizují jako literární školu (Aub, 1966: 532). Nemálo je i těch, kteří jej pokládají za svébytný směr, či proud, ba dokonce i za literární hnutí (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 158).

Nezbytná potřeba vymezit přesnou definici, kterou si tremendismus dozajista zaslouží, je zcela jistě nesporná. Rovněž je ovšem třeba připustit, že se jedná o nikterak snadný úkol, jelikož zmíněný fenomén má v tvorbě velmi široké pole působnosti. Ve snaze dosáhnout přesnějšího vymezení se tudíž prokázalo jako nezbytné určit východiska tremendismu, jeho filozofickou, obecně estetickou a literární bázi, z níž pak tvorba tremendistických autorů vyrůstala.

Kritika se shoduje v názoru, že když byl roku 1942 vydán román *Rodina Pascuala Duarteho* (*La familia de Pascual Duarte*) tehdy začínajícího spisovatele Camila Josého Cely, na španělské scéně se objevuje nová estetika, jejíž kořeny však sahají hluboko do minulosti až k pikaresknímu románu (Sobejano, 1964: 213–225). Celův román představuje v kontextu poválečné španělské literární produkce naprostý zlom, a to jak z hlediska formy, např. co se týče struktury díla, tak i z hlediska obsahu. Zvláště markantní je to v souvislosti se ztvárněním vybraných témat a s volbou hrdinů, jejichž příběhy jsou v románu zachyceny. Tremendismus se v tomto ohledu stává atraktivní volbou pro řadu autorů, jež staronová estetika ošklivosti přitahuje a oslovuje do té míry, že se inspirování Celovým stylem rozhodnou „příklad Pascala Duarteho“ následovat (srov. Sanz Villanueva, 1988: 83). Tremendismus se však současně bude projevovat jako proud, tudíž ve smyslu diachronickém můžeme sledovat jeho linii, která se v různých obdobích znovu objevuje, podléhá drobným proměnám a aktualizacím, avšak jeho jádro zůstává stejné.

Ve čtyřicátých letech 20. století pozorujeme prudký rozmach tremendismu, na jehož zrodu se velmi významnou měrou podílely překotné společenské události, které výrazně poznamenaly dění v tehdejším Španělsku. Nicméně jeho prudký nástup vystřídal již v následující dekádě jistý útlum. Přesto však je možné konstatovat, že tremendistický plamen neuhasl docela, jelikož byl stále silně oživován v dílech vybraných autorů, především pak v románech jeho hlavního představitele – Camila Josého Cely (srov. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 158).

V tvorbě tremendistických autorů lze spatřovat některé rysy, jejichž společným jmenovatelem je výstižný expresivní rukopis, jenž je všechny stmeluje stejně jako shodné vnímání světa a sdílený úhel pohledu, z něhož se vychází při vytváření literárního odrazu zobrazované skutečnosti. Tremendismus čerpá z filozofie pesimismu, což je patrné obzvláště z chápání života jako strastiplné cesty plné překážek. Jedinci je znemožněno dosáhnout vytčeného cíle, díky jemuž by se mohla naplnit jeho očekávání a aspirace (srov. Cela, 1992: 21). Velmi významnou roli sehrávají determinismus a fatalismus. Hrdina je smýkáán od jedné tragické

události k druhé, přičemž první osudové selhání nevyhnutelně vede poté k dalším, což vytváří celý řetězec neblahých činů. Navzdory pevné vůli a odhodlání změnit nepříznivý osud se člověku nedaří vymanit se z vleku předurčených událostí. Příslib změny, jež je výsledkem mimořádného vzepětí, se při setkání s některou z dalších překážek nutně musí rozplynout. Hrdinové jsou proto ve vleku nezdarů, které je vždy stáhnou zpět na cestu, kterou chtěli opustit, aby se tak mohli odchýlit od svého původního směřování. Jelikož je však směr jejich osudu nezvratně stanoven a nelze jej změnit, nezbytně dochází k tomu, že se jedinec opět ubírá stezkami, na nichž se ocitnout nechtěl. Je však nucen kráčet po nich i nadále, jelikož mu to bylo souzeno (srov. Cela, 1992: 104).

Jak již bylo uvedeno, v poválečném Španělsku vzniklo souhrou konkrétních společensko kulturních okolností velmi příhodné klima, v němž se podobným přístupům k životu velmi dařilo (srov. Martínez Cachero, 1997: 111). Za stěžejní pilíře, na nichž tremendismus spočívá, lze označit životní filozofii pesimismu a úzkosti. Pocit životní prohry je tu otázkou nejen individuální, ale i kolektivní. Právě nezdar a zmar jsou základem fatálního řetězení neblahých událostí, které hrdiny systematicky ničí a deptají. Vypíchnuto je přízemní, živočišné a primitivní chování a smýšlení postav, jež se vyznačuje naprostou absencí pozitivních hodnot.

Jazyk postav z děl náležejících do tremendistického korpusu je nesmírně živý, často i jadrný, zemitý a hrubý, jednalo se o hrdiny z okraje společnosti. Poznamenejme, že postavy se často pohybují v těch nejnižších patrech společenské pyramidy. V tomto smyslu se jazyk postav stává účinným nástrojem k vystižení drsné povahy nejen jednotlivce, ale i daného prostředí, jež má svá specifika. S tím souvisí i fakt, že obraz života ve společnosti ponořeného do hluboké krize a morálního marasmu se nabízí v poněkud deformované a zkreslené podobě, jako by šlo o odraz ve vydutém zrcadle. V tom lze spatřovat jasný odkaz k esperpentu Valle-Inclána, spočívající v transformaci klasických norem pomocí konkávního zrcadla (srov. 2008: 169). Ve 20. století totéž pozorujeme samozřejmě u Valle-Inclána a později právě u Camila Josého Cely (Kronik, 1990: 45).

V konkávním zrcadle vidíme deformované tvary, jejichž charakteristické rysy jsou příznačným zkreslením nejen karikovány, nýbrž současně i zvýrazněny, jelikož se stávají nápadnějšími a svou výstředností tak poutají mnohem více pozornosti. Tento prostředek je v Celových románech velmi často posilován formou kontrastu, kdy proti sobě stojí kontradiktorní koncepty, k nimž se vážou zcela rozdílné jevy, prožitky a emoce. Proti sobě se tak ocitají binární opozice jako něha a krutost, rozvernost a pochmurnost, krása a ošklivost, stejně jako řada dalších dvojic, jejichž součinnost je zdrojem neustálého neklidu a napětí. Připomeňme, že právě ošklivost je základní estetickou kategorií, s níž se soustavně a velmi důmyslně pracuje. Na příkladu Pascala Duarteho sledujeme úděl člověka předurčeného k tragickému konci. Akumulace popisů hanebných činů a skutečností, které už jen svou podstatou navozují pocit odporu, přispívají k intenzifikaci zavrženosti hrdinova konání. Při sledování hrdinova nelehkého údělu se nám odkrývají nevhledné stránky jeho života zcela obnažené, ve vší své ubohosti. Navíc se tak současně posiluje vnímání bezvýchodnosti celé situace.

Ošklivost spolu s násilím jsou prezentovány ve dvou rovinách. První z nich je fyzická a zahrnuje události a skutky, jež jsou ze své podstaty násilné povahy, jako třeba vraždy. Druhá rovina je méně zřejmá, jelikož je symbolická, verbální, a projevuje se v oblasti psychické, kdy postavy svým jednáním zapříčiňují situace vedoucí k momentům, jež na sebe

váhou příslušný rozměr ošklivosti a krutosti. Postavy si přitom mohou být důsledků svých skutků více či méně vědomy, ačkoli většinou tak činí pod tlakem vnějších okolností, jako už zmiňovaný hrdina z Celova románu. V takovém případě kritika neváhala hovořit o typu „nevinného zločince“ případně o „zločinci-oběti“ (Blanco Aguinaga a kol., 1979: 106). Je třeba poznamenat, že v tremendistických dílech se obě roviny velmi důmyslně kombinují, vzájemně se prostupují a prolínají.

Jak již bylo řečeno, společenské klima poznamenané dozvuky válečných událostí, celkovou bídou, marasmem a mravním úpadkem vytvořilo příhodné podmínky, díky nimž se tremendismus mohl uchytit a prosadit, a to navzdory četným překážkám v podobě složitého a zcela nesmlouvavého cenzurního aparátu (srov. Álamo Felices, 2005: 5). Tremendistická výpravňá próza poválečné generace vtrhne na literární scénu s obrovskou razancí a rozvíří její stojaté vody. Zvláště významná je skutečnost, že dochází k průlomům pomyslné hradby, jež obklopuje tabuizovaná témata, těsně napojená právě na odvrácenou stránku lidské existence. Naléhavost, s jakou se díla tremendistů dotýkají citlivých otázek, stejně jako otevřenost, s jakou se přistupuje k jejich zobrazení, představují hlavní důvody, proč tvorba těchto autorů velice často narážela na odpor ze strany tradičně smýšlejících kritiků. Za všechny jmenujme Federica Sopeňu (1951: 13), na jehož exaltovaný apel „Dost, proboha“ („Basta, por Dios“) vyjadřující znechucení nad množstvím románů o zrůdách, prostitutkách, zvrhlých a zvrátenostech o pár dní později navázal i José María García Escudero. Článek opatřil vypůjčeným titulkem, který upravil na „Dost, proboha!“ („¡Basta, por Dios!“) a u něhož naléhavost výzvy ještě dále vystupňoval použitím výmluvných vykřičníků (García Escudero, 1951a: 13).

V pruderní společnosti poválečného Španělska bylo totiž naprosto nepřijatelné bez obalu hovořit o „odpudivém a zvráceném jednání hanebných jedinců“ (srov. Martínez Cachero, 1997: 113). Stejně tak se považovalo za nepřijatelné dotýkat se témat „nizkých pudů“ či „mrzkého chůtče“, jež se vázala k zobrazování sexuality a erotična (Gracia, Ródenas, 2011: 23). Proto si také tremendistická díla okamžitě vysloužila nálepku „amorální“, „škodlivé“ a obecně „závadné“ literatury, která měla přirozeně velké problémy s cenzurou, zvláště s tou, jež byla zajišťována cenzory z řad představitelů církve. Zde je třeba dodat, že v rámci cenzurního řízení díla de facto procházela dvojitým sítím (srov. Álamo Felices, 2005: 5–25).

Mimochodem nežádoucího zásahu cenzury nebyly ušetřeny ani romány Camila Josého Cely, ač on sám působil jako cenzor. Jak již bylo řečeno, právě tvorba tohoto významného spisovatele, jenž podle názorů kritiků výrazně přispěl k obrodě poválečného románu (Sanz Villanueva, 1988: 82), tvoří jádro korpusu tremendistických děl. Celova výpravňá próza navzdory vývoji, kterým autor v průběhu své literární dráhy prošel, nese nezaměnitelnou pečť tremendistické estetiky. Tremendistickými prvky je jako jednotící nití protkána celá tvorba tohoto autora, počínaje prvotinou *Rodina Pascala Duarteho* (*La familia de Pascual Duarte*, 1942) a dílem *Úl* (*La colmena*, 1951), jehož přínos pro další vývoj španělského moderního románu byl naprosto klíčový, přes tituly jako *Svatý Kamil, 1936* (*San Camilo, 1936*, 1969), *Mazurka pro dva mrtvé* (*Mazurca para dos muertos*, 1983) či *Kristus versus Arizona* (*Cristo versus Arizona*, 1988), až po *Vraždu životního ztroskotance* (*El asesinato del perdedor*, 1994). Ve všech románech je nahlíženo na život prismatem, které dává vyniknout rozměru absurdity lidské existence. Jedinec je zobrazen jen jako bezvýznamný tvor, je degradován na úroveň nicotného hmyzu, jehož chování se řídí pouze těmi nejzákladnějšími pudy.

Je nepochybné, že ve 40. letech, v době intelektuálního vakua, kdy paralyzované Španělsko připomínalo „kulturní poušť“ (Fusi, 2015: 224), autory nově nastupující Generace 36 silně oslovil právě tremendismus a výrazně jejich tvorbu ovlivnil. Na prvním místě je třeba se zmínit o prvotině *Nic* (Nada, 1944) mladinké autorky Carmen Laforet, která za ni získala domácí literární cenu Premio Nadal. Hlavní hrdinka románu Andrea se od Pascala Duarteho v mnohém liší. Zatímco v případě Celova protagonisty jde o muže středního věku, prostého vesničana, jehož osudy jsou poznamenány drsným životem na chudém venkově, Laforet představuje postavu mladé dívky, kultivované a sečtělé. Příběh se odvíjí od chvíle, kdy Andrea přijíždí do Barcelony za studiem na tamní univerzitu, a proto se ubytuje u příbuzných. Jak poznamenala Carmen Martín Gaité (1988: 90), Andrea je pojata jako protipól hrdinek, jaké tehdy sériově vytvářely autorky románů spadajících do žánru červené knihovny. Hrdinka se záhy stala prototypem emancipované mladé ženy toužící po vlastní seberealizaci, jež se od svých vrstevnic natolik liší, že ji okolí vnímá jako „divnou holku“ (Martín Gaité, 1994: 38).

V románu Carmen Laforet rovněž velmi silně rezonuje téma konfrontace dvou protichůdných životních postojů, spojených s generačním konfliktem. Zatímco Andrea prahne po poznání v tom nejširším slova smyslu a nese v sobě touhu po svobodě a po samostatnosti příznačnou pro mladou generaci, postava tety Angustias představuje ultrakonzervativní postoje spojené s prosazováním tradičních hodnot patriarchální společnosti, v níž má žena pevně dané místo a jasnou roli, pro niž vzdělání nepotřebuje. Proto od své neteře tvrdě vyžaduje disciplínu, poslušnost a submisivnost (srov. Laforet, 2001: 22–23). Poznamenejme, že ne nadarmo tetino jméno Angustias ve španělštině odkazuje na úzkost.

Dalším markantním rozdílem, díky němuž se *Nic* od *Rodiny Pascuala Duarteho* odlišuje, je způsob zobrazování násilí. Zatímco v Celova románu se setkáváme s násilím ve všech jeho podobách, jak je definuje Žižek (2009), a jeho zobrazení je explicitní, v díle Carmen Laforet je můžeme pouze tušit, jelikož je tu přítomno jen latentně. Avšak navzdory těmto zjevným rozdílům oba tituly sdílejí především stejnou životní filozofii, což se projevuje v tom, že hrdinové přes všechny odlišnosti, které je dělí, vnímají lidskou existenci velmi podobně. Proto je i pro obě díla příznačná shodná bezútešnost, životní skepse a beznaděj.

K dalším představitelům tremendismu se řadí Darío Fernández-Flórez, a to románem *Lola, temné zrcadlo* (*Lola, espejo oscuro*, 1950). Na tento velmi úspěšný titul mnohem později, až v samotném závěru frankistického období navazují další díly se stejnou hrdinkou, jež se rovněž dočkaly značného čtenářského zájmu. Jedná se o romány *Nové historky a šibalské příběhy Loly, temného zrcadla* (*Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro*, 1971) a *Vražda Loly, temného zrcadla* (*Asesinato de Lola, espejo oscuro*, 1973), přičemž poslední z řady *Tajné paměti Loly, temného zrcadla* (*Memorias secretas de Lola, espejo oscuro*, 1978) vyšly až tři roky po Frankově smrti. Dlužno poznamenat, že autor patřil ke stoupencům frankismu a z této pozice se podílel na vzniku mnoha propagandistických textů. Za zmínku stojí *Breviář Píseň o Cidovi* (*Breviario de Mio Cid*, 1941), což je jakási angažovaná a velmi podivná interpretace středověkého hrdinského zpěvu *Píseň o Cidovi*, v níž jsou ideály středověkého hrdiny ztotožňovány s tehdejší politikou frankistického státu. Fernández-Flórez (1942: 16) zde dokonce neváhá prezentovat Franca jako Cidova pokračovatele a nástupce.

Nejvýznamnějším dílem Fernández-Flóreze je první román ze zmiňované série. Zde je zvláště pozoruhodné uplatnění vyprávěcích postupů odkazujících na starou pikareskní

tradici (srov. Martínez Cachero, 1997: 127), což román navíc spojuje i s Celovou prvotinou. Uvedme, že je použit mj. stejný princip nalezeného rukopisu, s jakým se setkáváme právě v románu *Rodina Pascuala Duarteho*. I v tomto případě část kritiky hovoří o vzkríšení pikareskní tradice, přičemž někteří dílo považují za příkladnou ukázkou neopikareskního románu (Baquero Goyanes, 1955: 88). Zmíněný titul je pozoruhodný hlavně díky způsobu, jakým tvůrce pracuje s kategorií implikovaného autora. Za zmínku rovněž stojí skutečnost, že v rámci snahy o navození iluze věrohodnosti je jedna z postav pojata jako svérázná stylizace autora. Samotné jádro románového příběhu pak tvoří paměti hrdinky Loly, mladé prostitutky, která líčí své životní peripetie prizmatem tremendistické estetiky. Děj se odehrává ve čtyřicátých letech, znamená to tedy, že svým časovým zařazením spadá do období počátků frankistického Španělska, což v době, kdy kniha vyšla, pro čtenáře představovalo bezprostřední současnost.

Vliv tremendismu se na poválečné literární scéně neomezil jen na výše uvedené tituly. Různé významné stopy lze spatřovat i v díle dalších autorů, a především pak autorek. V této souvislosti je třeba jmenovat přinejmenším čtyři romány: *Pětice stínů* (*Cinco sombras*, 1946) od Eulalie Galvarriato, *Juan Risco* (1948) od Rosy Maríí Cajal, *Abelovi* (*Los Abel*, *The Abels*, 1948) od Any Marie Matute a *Nina* (1949) od Susany March. Právě tyto spisovatelky výraznou měrou přispěly k obrodě španělské výpravné prózy v uvedeném období. Jejich díla byla částí odborné kritiky velmi kladně hodnocena už v době své publikace. Navíc dvě ze jmenované čtveřice autorek obdržely i prestižní literární cenu Premio Nadal. Nejprve Eulalia Galvarriato roku 1946 za výše uvedený román a pak Ana María Matute, nikoli však za knihu *Abelovi*. Ačkoli se toto dílo dostalo do nejužšího výběru, autorka cenu tehdy nezískala. Tu si odnesla až za *První vzpomínky* (*Primera memoria*) o třináct let později (cfr. Blanco Aguinaga a kol., 1979: 194). Kromě nesporných uměleckých kvalit zmíněných literárních děl je třeba podtrhnout, že jmenované spisovatelky tvoří první výraznou a relativně i početnou generaci žen, jež se velmi aktivně účastní literárního dění ve Španělsku. V této souvislosti je nutné dodat, že v tehdejší machistické společnosti se ženy mohly prosadit jen velmi obtížně (srov. Soldevila Durante, 1982: 74–76).

V neposlední řadě je třeba se zmínit o posledním okruhu témat, která se vážou ke zkoumané problematice a která vyvstala vlastně dost nenadále a nečekaně. Nicméně přesto jim připisujeme značný význam. Při bližším zkoumání románové tvorby autorů Generace X totiž vychází najevo řada rysů, jež odkazují na tremendistickou tvorbu poválečných let. Předně je třeba zdůraznit estetiku ošklivosti a pohled na život z pozic životního pesimismu, jenž na konci devadesátých let vystřídal euforii spojenou s dekádou let osmdesátých. Opět začne převládat rozčarování, deziluze a beznaděj, jež ovlivní nejen výběr témat, ale i volbu odpovídajících narativních postupů (srov. Martín, 1997: X).

Znovu je v těch nejtemnějších barvách zobrazována odvrácená stránka lidského bytí, kdy převahu získávají nízké pudy, o které se třští všechny vznešené etické a morální hodnoty. Krize společnosti spojovaná s jednostrannou orientací na čistě utilitární hodnoty, ať už v oblasti materiální, či prožitkové, odráží odklon od obecně tradičních hodnot, obzvláště od těch duchovních, na jejichž místo však nebyla dosazena žádná adekvátní náhrada. Hodnotové vakuum se podílí na narušování mezilidských vztahů a promítá se i do rozpadu modelu tradiční rodiny. Příznačný je i nárůst významu násilí a posedlost sexem degradovaným na prostý živočišný pud v rámci zoufalé snahy po naplnění neuspokojivého života.

Hledání nových podnětů, jež se nezřídka podobá nejistému tápání, hrdiny často svádí k vyhledávání adrenalinových aktivit a k experimentům spojeným s drogami. Návykové a omamné látky přitom nejsou vnímány jen jako prostředek sloužící k uspokojení jistých potřeb v rámci hedonistických motivací, nýbrž jak podotýká Gill Lipovetsky, jde současně i o způsob jisté “automedikace”, jež má být pro jedince únikem před těžkostmi plynoucími z potřeby být sám sebou (2010: 240–241).

Zde je vhodné zdůraznit, že navzdory odlišnému historickému kontextu, společenská krize devadesátých let 20. století se vyznačuje některými aspekty, jež jsou velmi podobné těm, jaké charakterizují krizi z poválečného období. Nepřekvapí tudíž, že se najdou i shodné rysy, jež jsou typické pro obraz, jaký tato krize získává v literatuře. Poznamenejme, že nejvýrazněji se to projevuje v pesimismu či v nihilismu postupujícím díla takových autorů, jakými jsou Ray Loriga, José Ángel Mañas nebo Lucía Etxebarria, kteří na literární pole vstupují právě v polovině devadesátých let. Při bližším zkoumání lze vypožorovat celou řadu dalších shodných prvků pojících literární produkci obou zmiňovaných období. Tento fakt lze z jistého hlediska pokládat za dílčí projev opětovně se probouzejícího tremendismu, jenž ohlašuje svůj návrat, aktualizuje se a znovu se dere na povrch. Mezi literární produkcí tremendistických autorů poválečného období a tvorbou vybraných autorů Generace X je možno spatřovat i jisté paralely, vztahující se k jejich recepci, především pak pokud jde o počáteční, značně vyhraněný a nekompromisně odmítavý postoj některých kritiků. Proto také tvorba nově nastupující literární generace tehdy narazila na obdobně nesnáze jako díla tremendistických autorů Generace 36, jelikož i v tomto případě si musela složitě a zdlouhavě hledat cestu, než si našla na literární scéně své legitimní místo. Stejně jako v případě tremendistických románů i výpravná próza Generace X ztvárňuje ožehavá témata současnosti, přičemž i ona vychází z tradic realismu. Někteří kritici ji sice řadí k tzv. „špinavému realismu“, část badatelů se s tím však vůbec neztotožňuje (Henseler, Pope, 2007: xvii). Současně je třeba podotknout, že zcela razantně takové řazení sami odmítají někteří autoři (Mañas, 1998: 43).

Při zkoumání tvorby zmíněné generace, jež se začala formovat v devadesátých letech, můžeme pozorovat, jak se každý autor snaží hledat svou vlastní cestu, která nejlépe vyhovuje jeho uměleckému záměru. Jednou z možností je zaměřit směrem k inovaci, jak to svého času učinil Camilo José Cela. Tudy se na konci tisíciletí vydali zejména José Ángel Mañas a Ray Loriga. Tvorba obou autorů z nové generace je charakteristická nápaditým využitím rozličných inovativních technik a postupů, přičemž je současně patrné ovlivnění popkulturou a městskými subkulturami devadesátých let. Tato skutečnost však, jak se domnívá část odborné kritiky, bývá často zdůrazňována s cílem literární tvorbu Generace X znevážit a diskreditovat (srov. Henseler, 2011: 5–6).

Ve výpravné próze výše jmenovaných autorů je obzvláště zajímavá práce se stylizovaným jazykem, jenž je nesmírně živý, a to jmenovitě díky využívání široké škály hovorových a argotických rejstříků. Pozoruhodná je svérázná stylizace mluveného projevu do psané podoby, která posiluje velkou úlohu dialogů a dramatizovaných scén, což platí hlavně o Maňasových románech. Všechny tyto prvky přispívají k velké dynamičnosti vyprávění. V Lorigově případě je pak tento účinek ještě zesílen fragmentarizací textu a jeho klipovitým charakterem odkazujícím na filmářské techniky, hlavně pak na televizní kulturu. Díky tomu rytmus vyprávění, založený na rychlém sledu střídajících se scén, nabírá nesmírně rychlý spád, jenž

je občas zpomalován a „brzděn“ kontemplativními či reflexivními vsuvkami. Zde je namístě připomenout význam, který v dílech těchto autorů sehrává intertextualita, stejně jako četné odkazy a aluze na popkulturu, rock a punk. V této souvislosti připomeňme Mañasovo vyznání v článku, jež svou formou silně připomíná manifest (1998: 40–43).

Další cesta, po které se vydala tvorba autorů Generace X, je orientována tradičnějším směrem. Co se týče implementace inovativních postupů, je třeba poznamenat, že v tomto případě jsou autoři mnohem umírněnější a zdrženlivější. Tudy se ubírá v první řadě Lucía Etxebarria, která pro svůj román *Beatriz a nebeská tělesa* (*Beatriz y los cuerpos celestes*, 1998) volí formu retrospektivy, stejně jako ji kdysi ve své prvotině uplatnila Carmen Laforet. I v tomto případě se setkáváme s vyprávěním v ich-formě. To však nejsou jediná pojiťka, která oba romány činí blízkými. Lucía Etxebarria totiž v devadesátých letech vytvořila prototyp rebelující a extravagantní hrdinky, jakousi „divnou holku“ konce století. Autorka systematicky otevírá aktuální témata, jež se dotýkají otázek identity, nejvíce pak postavení žen v současné společnosti (srov. Etxebarria, 2000a: 37–40).

Jedna z otázek, kterou Lucía Etxebarria ve svých prózách klade s železnou pravidelností a neodbytnou naléhavostí, se týká zobrazování ženské sexuality a erotična, které se navíc snaží vymanit z obvyklých stereotypů, jež podle jejího názoru jasně prokazují, zda jsou dílem autora či autorky (Etxebarria, 2000b: 111–112). Pro hrdinku románu *Beatriz a nebeská tělesa* se tak objevování vlastní identity, potažmo i sexuality, překrývá s putováním dvojitým prostorem. Postava totiž odhaluje vnitřní krajinu svého těla, kterou následně pozoruhodným způsobem promítá do vnějšího prostoru a podrobuje ji pečlivému zkoumání. Město, konkrétně urbánní veřejný prostor, se tak stává vitálním prostředím, jež hrdince umožňuje poznávat a rozvíjet vlastní individualitu.

Neméně pozoruhodné je, jak zacházejí s románovou kategorií prostoru i další autoři, jmenovitě Mañas a Loriga. Ve svých románech, označovaných za „městské kroniky“ (srov. Urioste, 2004: on-line), pracují se svébytnou poetikou městského prostoru. Město je chápáno jako plátno, na němž lze zachytit obraz společnosti konce století. Zvláštní pozornost je věnována madridské zlaté mládeži, jejíž životní styl odráží hluboké změny, kterými španělská společnost prošla. Protagonisté nezřídká představují jedince trpící syndromem Petera Pana. Tito tzv. *kidults* či *adulescenti* jsou sice již dospělí, svým chováním však spíše připomínají pubertální mládež. V románu jsou zachyceny situace odpovídající jistým tendencím, jež jsou v postmoderní západní společnosti dlouhodobě patrné (Lipovetsky, 2010: 66–67).

Hrdinové Mañasových a Lorigových próz jsou nezodpovědní a až trestuhodně lehkovázni, uzavírají se do vlastních virtuálních světů, izolují se od svého okolí, a jsou tak odsouzeni k samotě a opuštěnosti. Jsou věčně nespokojení a sebestřední, ve své podstatě jsou ale nešťastní, desorientovaní a neukotvení. Vyčleňují se ze společnosti, v rámci níž nechťejí a ani neumějí fungovat. I z tohoto pohledu se v dílech zmiňovaných autorů promítá generační konflikt. Protagonisté těchto příběhů cíleně přetínají osobní vazby, které vnímají jako omezující přítěž. Zvláště patrné je to ve vztahu k rodičům. V důsledku toho hrdinové odmítají respektovat prostor, v němž se pohybují, stejně jako čas a dobu, v níž žijí, či spíše přežívají. A tak volí mezi dvěma přístupy. Na jednu stranu je to pasivní escapismus, kdy utíkají před realitou do virtuálních světů. Na druhou stranu je to agresivní ovládní prostoru, kterému se snaží vnutit vlastní vůli i pravidla. Současně přitom hledají vhodné způsoby, jak vybit negativní energii (srov. Mañas, 1998: 191).

Ve výpravné próze autorů Generace X se setkáváme s postavami, v jejichž postojích se zrcadlí absence hodnot a je patrná duchovní krize konce století. Přestože totiž žijeme ve větším blahobytu než naši předkové, spokojenější nejsme (srov. Eriksen, 2010: 55–56). Ukázkovým příkladem jsou hrdinové románu *Historky z Kronenu* (*Historias del Kronen*, 1994) pocházející z dobře situovaných rodin, kteří tudíž nejsou nuceni zajišťovat si prostředky na živobytí. Materiální zabezpečení a blahobyt, v němž žijí, jsou v přímém kontrastu s ubohostí atrofované či neexistující duchovní dimenze jejich života a s prázdnotou, jaká je v tomto ohledu pohlcuje. To je i případ Mañasova protagonisty Carlose, apatického, až abulického mladíka bez zájmů, bez jakýchkoli plánů či ambic. Absence cílů se projevuje v neschopnosti najít si pevný bod, jehož by se mohl chytit a kolem něhož by bylo možno začít si budovat vlastní život.

Co se týče pohledu na svět, všichni autoři Generace X vycházejí z pozic životní skepse. Je jim vlastní negativní, nihilistický postoj k lidskému bytí, se silným pesimistickým podtextem, tolik příznačným právě pro tremendismus. V souladu s pojetím Ericha Fromma (2013) lze pozorovat, že některé postavy se uchylují k násilí, v němž spatřují možnost, jak kompenzovat vlastní slabost. Jejich sklon k destruktivnosti navíc zcela zřetelně pramení z nedostatku produktivní aktivity (srov. Fromm, 2013: 27–29). Nicméně násilí zobrazené v románech Generace X není samoučelné, jelikož se nejedná o pouhou reprodukci jeho projevů. Naopak, autoři ve svých dílech ztvárňují alarmující stav společnosti stojící na prahu nového tisíciletí, čímž dávají bezprostřední podnět ke spouštění nezbytných mechanismů, díky nimž se může dostat tolik potřebná katarze.

Neméně výrazným tématem jsou generační konflikty, zejména mezi rodiči a dětmi. K této problematice se rovněž váže základní otázka krize hodnot a kolaps tradiční rodiny. Tito hrdinové ostantativně dávají najevo své pohrdání autoritami, řádem a hodnotami, kterých si jejich rodiče váží a které ctí. Ačkoli mladí hrdinové svůj odpor deklarují explicitně a s velkou razancí, na nic jiného se nezmůžou, jelikož nemají vzpurného ducha ani se jim nedostává odhodlání odbojných rebelů (srov. Mañas, 1998: 67). Odmítají stávající řád, nicméně nenacházejí (ba ani nehledají) žádnou alternativu. Jsou si však současně velmi dobře vědomi toho, že nedostatek cílů je inhibuje, a že v důsledku toho narůstá jejich pocit nespokojenosti a diskomfortu. V jistém smyslu se i oni svým způsobem stávají oběťmi své doby. Je to ztracená generace, ztracenější, než byla kterákoli jiná před nimi. Dost možná ta nejztracenější ze všech.

Můžeme říci, že hrdinové autorů Generace X představují dezorientované mladé lidi, kteří se snaží najít vlastní identitu. Svět vnímají jako nehostinné místo, z něhož chtějí uprchnout. Ostatně útek je pro ně univerzálním řešením. Jedná se jak o únik v doslovném smyslu, jak to můžeme pozorovat u postav ztvárněných Rayem Lorigou a Luciou Etxebarria, které před problémy utíkají jinam, nebo se uzavírají do virtuálních světů, jako to činí postavy z *Historiek z Kronenu*, které zase hledají útočiště v iluzorním světě obdivovaných filmových a literárních postav. Anebo se pomocí omamných látek přenášejí do paralelních světů, aby unikli ubíjející a nesnesitelné realitě.

Současně lze poznamenat, že význam cizích literárních vlivů na španělskou prozaickou tvorbu konce století, sami autoři často popírají (Girela, 2014: on line). Jedním z hlavních kořenů, jímž je vyživován realismus Generace X, má čistě španělský, a k tomu ryze tremendistický původ. Romány španělských autorů přinášejí obraz společnosti stojící na prahu no-

vého tisíciletí, která je zmítána krizí identity a rozpadem systému hodnot. Pohled na lidské bytí je veskrze negativní. Jedinec potácející se na pokraji propasti paradoxně zavírá oči, aniž se snaží hrozbě pádu zabránit. Tušení možné záhuby jej ponechává lhostejným. Případně může nastat druhý extrém, kdy riziko a hrozba se stávají svým způsobem atraktivními. Představují totiž jisté vzrušení, příslib úniku z jednotvárnosti a ubíjející nudy. Takováto neradostná vize světa přirozeně skýtá jen málo důvodů ke spokojenosti. Na druhou stranu útěchu lze spatřovat ve vědomí, že každá propast, ať je sebehlubší, má své dno. Cesta ven se může proměnit v osvobozující proces uvolnění, v učiněnou očistnou kúru, která přináší zárodek naděje na budoucí obrodu a regeneraci.

Závěrem dodejme, že široká problematika tremendismu, která se opětovně dostává do centra pozornosti, otevírá otázky, jež vyžadují odpověď alespoň v hrubých rysech. A právě o to jsme se snažili i my. Jak již bylo řečeno, cílem této práce je přispět do diskuzí, které se kolem tremendismu stále rozvíjejí. Nicméně je třeba poznamenat, že vzhledem k mnohostranné a komplexní povaze zkoumané problematiky jsme si plně vědomi faktu, že některé nejasnosti přetrvávají a že se nepodařilo najít zcela vyčerpávající odpovědi na úplně všechny otázky. Námi pojednané téma tudíž zůstává stále velkou výzvou pro další badatelskou práci.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

- ANÓNIMO (1942), *Himnos y canciones*, Madrid: Vicesecretaría de Educación.
- (2001 [1554]), *Lazarillo de Tormes*, ed. Víctor García de la Concha, prefacio de Gregorio Marañón, Barcelona: Planeta-De Agostini.
- BORRÁS, Tomás (1944 [1940]), *Checas de Madrid. Epopeya de los caídos*, Madrid: Escelicer.
- CAJAL, Rosa María (1948), *Juan Risco*, Barcelona: Destino.
- CELA, Camilo José (1955 [1944]), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona: Noguer.
- (1973), *Oficio de tinieblas 5*, Barcelona: Noguer.
- (1983), *Mazurca para dos muertos*, Barcelona: Seix Barral.
- (1987 [1951]), *La colmena*, Madrid: Castalia.
- (1988), *Cristo versus Arizona*, Barcelona: Seix Barral.
- (1992 [1942]), *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona: Destino.
- (1994), *El asesinato del perdedor*, Barcelona: Seix Barral.
- (2001 [1969]), *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, Madrid: Biblioteca El Mundo.
- COUPLAND, Douglas (1993 [1991]), *Generación X*, Barcelona: Ediciones B.
- DELIBES, Miguel (1981 [1948]), *La sombra del ciprés es alargada*, Barcelona: Destino.
- ELLIS, Bret Easton (1991), *American Psycho*, New York: Vintage Books.
- ETXEBARRIA, Lucía (1998), *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona: Destino.
- (1999 [1997]), *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona: Plaza y Janés.

Referencias bibliográficas

- (2002 [1999]), *Nosotras que no somos como las demás*, Barcelona: Planeta.
- FERNÁNDEZ-FLÓREZ, Darío (1967 [1950]), *Lola, espejo oscuro* en *Obras selectas*, Madrid: Editorial Plenitud.
- (1971), *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro*. Esplugas de Llobregat (Barcelona): Plaza y Janés.
- (1973), *Asesinato de Lola, espejo oscuro*, Esplugas de Llobregat (Barcelona): Plaza y Janés.
- FORTES, Susana (2009), *Esperando a Robert Capa*, Barcelona: Planeta.
- FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio (eds.) (1996), *McOndo*, Barcelona: Mondadori.
- GALVARRIATO, Eulalia (1947 [1946]), *Cinco sombras*, Barcelona: Destino.
- GARCÍA SERRANO, Rafael (1981 [1943]), *La fiel infantería*, Barcelona: Planeta.
- KARBUSICKÝ, Vladimír; VANICKÝ, Jaroslav (1953), *Český revoluční zpěvník*, Praha: SNKLHU.
- LAFORET, Carmen (2001 [1944]), *Nada*, Barcelona: Destino.
- LORIGA, Ray (1999 [1992]), *Lo peor de todo*, Barcelona: Plaza y Janés.
- (2000 [1995]), *La pistola de mi hermano. (Caídos del cielo)*, Barcelona: Plaza y Janés.
- MAÑAS, José Ángel (1998 [1994]), *Historias del Kronen*, Barcelona: Destino.
- MARCH, Susana (1949), *Nina*, Barcelona: Planeta.
- MATUTE, Ana María (1948), *Los Abel*, Barcelona: Destino.
- NEVILLE, Edgar (1941), *Frente de Madrid*, Madrid: Espasa-Calpe.
- QUEVEDO, Francisco de (1989 [1626]), *La vida del Buscón llamado don Pablos*, Madrid: Castalia.
- SOLER, Jordi (2004), *Los rojos de ultramar*, Madrid: Alfaguara.
- VAL, Tomás (1997), *Llegada para mí la hora del olvido*, Madrid: Alfaguara.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2008 [1924]), *Luces de Bohemia. Esperpento*, Alonso Zamora Vicente (ed.), Madrid: Austral.

Bibliografía secundaria

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (2006), «Presencia y ausencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española. Reflexiones en torno a la articulación y ruptura del “pacto de silencio”» en Julio Aróstegui y François Godicheau (eds.), *Guerra Civil. Mito y memoria*, Barcelona: Marcial Pons.
- AHNLUND, Knut (1990), «El Premio Nobel de literatura», 1989, *Ínsula*, N° 518-519, febrero-marzo, pág. 3.
- ÁLAMO FELICES, Francisco (1996), *La novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica*, Almería: Universidad de Almería.
- (2005), *La censura franquista en la novela española de postguerra. (Análisis e informes)*, Granada: I&CILE.

- ALBORG, Concha (1993), *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra*, Madrid: Libertarias.
- ALBORG, Juan Luis (1958), *Hora actual de la novela española*, Madrid: Taurus.
- ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos; NAVARRO, Rosa (2005 [1997]), *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Alianza.
- AMANECER ROJO (2010), «Las “chekas” de la II República Española», *Acción Comunista*, 3 de febrero. Disponible en: <http://www.forocomunista.com/t1343-las-chekas-de-la-ii-republica-espanola>. [Consultado: 20/01/2016]
- AMAZON (No fechado), «Una historia de la Guerra Civil que no va a gustar a nadie». Disponible en: <http://www.juaneslavagalan.com/ficha.php?id=2>. [Consultado: 20/01/2016]
- AMORÓS, Andrés (1971), «Sin máscara. Entrevista con Camilo José Cela», *Revista de Occidente*, N° 99, junio, págs. 267-284.
- ANÓNIMO (1961), *Franco y España. 25 años de Caudillaje*, Jaén: Jefatura Provincial del Movimiento.
- AÑO NUEVO DE LA VIDA VIEJA (1955), *Arriba*, 5 de enero, pág. 5.
- APPLEGATE, Lauren (2013), «Breaking the Gender Binary: Feminism and Transgressive Female Desire in Lucía Etxebarria's *Beatriz y los cuerpos celestes* and *La Eva futura/La letra futura*», *Journal of Feminist Scholarship*, Dartmouth: University of Massachusetts, págs. 39-53.
- ARENDT, Hannah (2006 [1970]), *Sobre la violencia*, Madrid: Alianza.
- ARGOS, Lucía (1992), «El progreso pasa factura a la salud», *El País*, 27 de abril. Disponible en: http://elpais.com/diario/1992/04/27/sociedad/704325606_850215.html. [Consultado: 20/01/2016]
- ASÍS GARROTE, María Dolores de (1996 [1990]), *Última hora de la novela en España*, Madrid: Pirámide.
- ASTUR GONZÁLEZ, Manuel (2012), «Generación X, la revolución dormida», *Revista de Libros*, 5 de junio. Disponible en: <http://revistadeletras.net/generacion-x-la-revolucion-dormida/>. [Consultado: 20/01/2016]
- AUB, Max (1966), *Manual de historia de la literatura española*, Madrid: AKAL.
- AYUSO DE VICENTE, María Victoria; GARCÍA GALLARÍN, Consuelo; SOLANO SANTOS, Sagrario (1966), *Diccionario de términos literarios*, Madrid: AKAL.
- BAHAMONDE, Ángel; MARTÍNEZ, Jesús. A. (1999), *La construcción de la dictadura (1939-1951)* en Jesús A. Martínez (coord.), *Historia de España. 1939-1996*, Madrid: Cátedra, págs. 19-68.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1955), «La novela española de 1939 a 1953», *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 67, julio, págs. 81-95. Disponible en: <file:///C:/Users/acer/Downloads/num-67-69-1955.pdf>. [Consultado: 20/01/2016]
- BARBER, Benjamin R. (1996), *Jihad versus McWorld. Terrorism's Challenge to Democracy. How Globalism and Tribalism Are Reshaping the World*, New York: Ballantine.
- BÁRCENA, José (No fechado), «La partitura interminable. Gran Café de Gijón». Disponible en: <http://www.cafegijon.com/>. [Consultado: 20/01/2016]
- BASANTA, Ángel (1981), *Literatura de la posguerra: La narrativa*, Madrid: Editorial Cincel.

Referencias bibliográficas

- (1990), *La novela española de nuestra época*, Madrid: ANAYA.
- BAUMAN, Zygmunt (2010 [2006]), *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Barcelona: Tusquets.
- (2013 [2005]), *Vida líquida*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; ZAVALA, Iris M. (1979 [1978]), *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* III, coord. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid: Castalia.
- (2000 [1978]), *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Volumen II, Madrid: AKAL.
- BLAS, José Andrés de (1999), «El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Contemporánea*, t. 12, Madrid: UNED, págs. 281–301.
- BOLETÍN ECLESIAÍSTICO DEL ARZOBISPADO DE TOLEDO [BEAT en el texto] (1944), «Decreto del Excmo. Sr. Obispo de Barcelona de prohibición de algunos libros», N° 7, 31 de julio, págs. 170–172.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO [BOE en el texto] (1936), N° 56, 24 de diciembre. Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1936/066/A00471-00472.pdf>. [Consultado: 20/01/2016]
- (1937), N° 180, 17 de enero. Disponible en: http://www.represa.es/legislacion_1937.html. [Consultado: 20/01/2016]
- (1938), N° 85, 23 de septiembre. Disponible en: http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVM-Defensa/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=16681. [Consultado: 20/01/2016]
- (1944), N° 39, 28 de enero. Disponible en: <http://www.filosofia.org/mfa/fae944a.htm>. [Consultado: 20/01/2016]
- (1947), N° 160, 9 de junio. Disponible en: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1947/160/A03272-03273.pdf>. [Consultado: 20/01/2016]
- BOLLOTEN, Burnett (2015), *La Guerra Civil Española. Revolución y contrarrevolución*, Madrid: Alianza.
- BROWN, Gerald G. (1991 [1973]), *Historia de la literatura española 6/1. El siglo XX*, José-Carlos Mainer (ed.), Barcelona: Ariel.
- BRUNEI, Pierre; GARCÍA ALLER, Ángel (1988), *Escritores del mundo*, León: Editorial Everest.
- BUCK, Anna-Sophia; GASTÓN SIERRA, Irene (eds.) (2005), «*El amor, esa palabra...*»: *el amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*, Frankfurt am Main: Iberoamericana. Vervuert.
- CALDERÓN MARISCAL, Salvador (No fechado), «El hombre que inventó el Manhattan», *Revista a buen puerto*. Disponible en: http://www.revistaabuenpuerto.com.mx/contenido/ensayo_el_hombre_que_invento_manhattan_revista_a_buen_puerto.html. [Consultado: 20/01/2016]
- CALVO GONZÁLEZ-REGUERAL, Fernando (2015), «Novedad en el frente. Tres novelas bélicas sobre la Guerra Civil Española: *Se ha ocupado el km 6*, *Legión 1936* y *La soledad de Alcune*

- za», *Revista de Historia Militar*, Nº 117, págs. 57-90. Disponible en: <http://publicaciones.defensa.gob.es/pprevistas/bc18a46b-fb63-65ab-9bdd-ff0000451707/index.html#/58/>. [Consultado: 20/01/2016]
- CAMINERO, Juventino (1998), *Poesía española. Siglo XX: capítulos esenciales*, Kassel: Edition Reichenberger.
- CAMPOS, Jorge (1978), «El otro exilio» en José Luis Abellán (coord.), *El exilio español de 1939*, Vol. VI, Madrid: Taurus, págs. 325-334.
- CAMPS, Sibila de (1995), «Llegó un Nobel divertido, polémico y muy interesado en el lunfardo», *Clarín*, 11 de noviembre, pág. 38.
- CAPANAGA, Pilar (1996), «La creación léxica en *Historias del Kronen*» en *Atti del Convegno di Roma [Associazione ispanisti italiani]*, 15-16 marzo de 1995, Vol. 2. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/Literatura/aispi/pdf/08/08_049.pdf. [Consultado: 20/01/2016]
- CARO MARTÍN, Adelaida (2007), *América te lo he dado todo y ahora no soy nada. Contracultura y cultura pop en la narrativa de Ray Loriga y Alberro Fuguet*, Münster: LIT Verlag Münster.
- CARR, Raimond; PAYNE, Stanley G. et al. (2007 [1999]), *1939-1975. La época de Franco*, Madrid: Espasa Calpe.
- CASTRO PRIETO, Rosa (2003), «Merlín, un personaje real», *Centro Virtual Cervantes*. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/narrativa_02.htm. [Consultado: 20/01/2016]
- CELA, Camilo José (1952), «La columna de Camilo. Sobre los libros para analfabetos. Tal tiene que saber no tiene, y tal ha tenido, que tener no ha sabido», *Correo literario*, Año III, Nº 56, 15 de septiembre, pág. 3.
- (1956), *Mis páginas preferidas*, Madrid: Antología Hispánica.
- (1957), «La obra literaria del pintor Solana. Discurso de ingreso en la Real Academia Española», 26 de mayo. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/discursos/discurso_04.htm. [Consultado: 20/01/2016]
- CIENFUEGOS, Casimiro (1939), *Cancionero de la guerra. (Poemas del resurgimiento español)*, San Sebastián: Editorial Española.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (2000), «Escribir el cuerpo desde dentro» en Cristóbal Cueva, *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Málaga: Universidad de Málaga, págs. 15-32.
- COBAIN, Kurt (1991), «Smells Like Teen Spirit», *Nevermind*, California Grunge: Sound City. Disponible en: <http://www.metrolyrics.com/smells-like-teen-spirit-lyrics-nirvana.html>. [Consultado: 20/01/2016]
- COLMEIRO, José F. (2005), *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Madrid: Anthropos Editorial.
- COLLANTES, Fernando (2009), «La alimentación en la España del siglo XX: una perspectiva desde la historia económica». Disponible en: http://www.unizar.es/departamentos/estructura_economica/personal/collantf/documents/Collantes-AlimentacionenlaEspañadelsigloXX.pdf. [Consultado: 20/01/2016]
- CORBALÁN, Ana (2007), «Subculturas jóvenes posmodernas: Historias del Kronen como

Referencias bibliográficas

- medio de escape y resistencia», *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, N° 5, diciembre, Cátedra de Miguel Delibes, págs. 197–213. Disponible en: <https://www.academia.edu/366067/>. [Consultado: 20/01/2016]
- CORNAGO, Óscar (2005), *Resistir en la era de medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid: Iberoamericana. Vervuert.
- CORRALES EGEA, José (1971), *La novela española actual*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- CUDDON, J. A. (1979), *Dictionary of Literary Terms*, London: André Deutsch.
- CURRY, Richard K. (2006), *En torno a la censura franquista*, Madrid: Pliegos.
- DELIBES, Miguel (1985), *La censura de prensa en los años 40. (Y otros ensayos)*, Valladolid: Ámbito.
- DÍEZ BORQUE, José María (1982), *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Madrid: Taurus.
- DOMINGO, José (1973), *La novela española del siglo XX*, Barcelona: Labor.
- DOMÍNGUEZ ARRIBAS, Javier (1998), *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista*, Barcelona: Planeta.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1998), *Historia de España. 12. El régimen de Franco y la transición a la democracia (de 1939 a hoy)*, Barcelona: Planeta.
- ECO, Umberto (2000), «La literatura, pasión que cambia la realidad», *La Nación*, Suplemento Cultura, 17 de septiembre. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/215999-la-literatura-pasion-que-cambia-la-realidad>. [Consultado: 20/01/2016]
- (2005 [2003]), *Sobre la literatura*, Barcelona: R que R Editorial.
- EDITORIAL (1940), *Escorial. Revista de cultura y letras*, N° I, noviembre, págs. 9–12.
- EFE (1994), «El poeta ruso Yevtushenko advierte contra la “macdonalización”», *El País*, 27 de febrero. Disponible en: http://elpais.com/diario/1994/02/27/cultura/762303602_850215.html. [Consultado: 20/01/2016]
- EJÉRCITO DEL AIRE [EA en el texto] (2013). Disponible en: <http://www.ejercitodelaire.mde.es/ea/pag?idDoc=611AE75BCB12E362C12570DD00438072&idRef=BF40F2463E309B10C12574590025DFD1>. [Consultado: 20/01/2016]
- ELLWOOD, Sheelagh (1994), *Franco*, London: Addison Wesley Longman.
- ERIKSEN, Thomas Hylland (2009 [2001]), *Tyranie okamžiku*, Brno: Doplněk.
- (2010 [2008]), *Syndrom velkého vlka. Hledání štěstí ve společnosti nadbytku*, Brno: Doplněk.
- ESLAVA GALÁN, Juan (2005), *Una historia de la Guerra Civil que no va a gustar a nadie*, Barcelona: Planeta.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.
- ETXEARRIA, Lucía (2000a), *La Eva futura. Cómo seremos las mujeres del siglo XXI y en qué mundo nos tocará vivir*, Barcelona: Destino.
- (2000b), *La letra futura. El dedo en la llaga: Cuestiones sobre arte, literatura, creación y crítica*, Barcelona: Destino.
- EVERLY, Kathryn (2001), «Beyond the Postmodern Bodily Aesthetic in *Beatriz y los cuerpos celestes*» en *Monographie Review/Revista Monográfica*, N°17, págs. 165–175.

- (2007), «Television and the Power of Image in *Caidos del cielo* and *La pistola de mi hermano* by Ray Loriga» en Christine Henseler y Randolph Pope (eds.), *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*, Minnesota: University Press, págs. 170–183.
- (2010), *History, Violence and the Hyperreal*, West Lafayette: Purdue University.
- FELIPE, León (1939), «Español del éxodo y del llanto: doctrina, elegías y canciones», México: La Casa de España en México. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/espanol-del-exodo-y-del-llanto-doctrina-elegias-y-canciones/>. [Consultado: 20/01/2016]
- FERNÁNDEZ EXPÓSITO, José A. (2004), «Literatura y compromiso», *Revista Laguna*, volumen 15, págs. 213–215. Disponible en: <http://publica.webs.ull.es/publicaciones/volumen/laguna-volumen-15-2004/>. [Consultado 20/01/2016]
- FERNÁNDEZ-FLÓREZ, Darío (1942), *Breviario de Mio Cid*, Madrid: Vicesecretaría de Educación Popular.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1988), *La novela en el siglo XX. (Desde 1939)*, Madrid: Taurus.
- FOX, Edward Inman (1982), «Introducción» en José Martínez Ruiz, *La voluntad*, Madrid: Castalia.
- FRANCO BAHAMONDE, Francisco (1972), *El pequeño libro pardo del general*, París: Ruedo Ibérico.
- FROHLICH, Margaret G. (2011), «Representation and the Politics of Visibility» en N. Vosburg y J. Collins (eds.), *Lesbian Realities/Lesbian Fictions in Contemporary Spain*, Plymouth: Busknel University Press, págs. 31–60.
- FROMM, Erich (2013 [1964]), *Corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- FUENTE, Inmaculada, de la (2002), *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona: Planeta.
- FUSI, Juan Pablo (2015), «La cultura» en VVAA, *Franquismo. El juicio de la historia*, Madrid: Planeta, págs. 219–296.
- GABRIEL Y GALÁN, José Antonio (1988), «El pacto de silencio», *El País*, 20 de febrero. Disponible en: http://elpais.com/diario/1988/02/20/opinion/572310009_850215.html [Consultado: 20/01/2016]
- GALIMBERTI, Umberto (2013), *Los mitos de nuestro tiempo*, Barcelona: Debate.
- GARCÍA DELGADO, José Luis (2015), «La economía» en VVAA, *Franquismo. El juicio de la historia*, Madrid: Planeta, págs. 145–217.
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1951a), «¡Basta, por Dios!», *Arriba*, 14 de agosto, pág. 13.
- (1951b), «Torre de marfil», *Arriba*, 14 de agosto, pág. 13.
- (1987), «La política» en VVAA, *Historia general de España y América. Época de Franco*, Tomo XIX-2, Madrid: Rialp, págs. 5–177.
- GARRIGA, Josep (2009), «La generación “peter pan” está hipotecada», *El País*, 25 de octubre. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/10/25/sociedad/1256421601_850215.html. [Consultado: 20/01/2016]

Referencias bibliográficas

- GENERALÍSIMO FRANCISCO FRANCO (2003), «Discursos». Disponible en: <http://www.generalisimofranco.com/Discursos/discursos/1936/00001.htm>. [Consultado: 20/01/2016]
- GIRELA, F. Javier (2014), «José Ángel Mañas: “El éxito de *Historias del Kronen* fue una patada traumática”», *Revista GQ*, 20 de febrero. Disponible en: <http://www.revistagq.com/actualidad/cultura/articulos/historias-del-kronen-20-aniversario-jose-angel-manas/19525>. [Consultado: 20/01/2016]
- GÓMEZ DE LAS ROCES, Hipólito (2015), «El franquismo no fue un páramo cultural», *El Periódico de Aragón*, 4 de octubre. Disponible en: http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/opinion/franquismo-no-fue-paramo-cultural_1057719.html. [Consultado: 20/01/2016]
- GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio (2006), *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid: Iberoamericana. Veruert.
- GRACIA, Jordi (1996), *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940–1962)*, prólogo de José-Carlos Mainer, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- GRACIA, Jordi; RÓDENAS, Domingo (2011), 7. *Derrota y restitución de la modernidad. 1939 – 2010* en José-Carlos Mainer (dir.), *Historia de la literatura española*, Barcelona: Crítica.
- GUBERN, Román (1992), «Enterrado en La Rioja José Luis Sáez de Heredia», *El País*, 6 de noviembre. Disponible en: http://elpais.com/diario/1992/11/06/cultura/721004407_850215.html. [Consultado: 20/01/2016]
- GULLÓN, Germán (No fechado), «La novela neorrealista (o de la generación X)», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/nec>. [Consultado: 20/01/2016]
- (2005), «Se despeja la incógnita de la generación X», *Revista de Libros Segunda Época*, N° 103–104, julio-agosto. Disponible en: http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3664&t=articulos. [Consultado: 20/01/2016]
- GULLÓN, Ricardo (1952), «El tremendismo literario», *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Año 7, N° 81, septiembre, pág. 2. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tremendismo-literario-0/html/>. [Consultado: 20/01/2016]
- HEIDEGGER, Martin (2013 [1946]), *Carta sobre el humanismo*, Madrid: Alianza.
- HENSELER, Christine (2005), «Acerca del “fenómeno” Lucía Etxebarria», *Revista de literatura*, Volumen 67, N° 134, págs. 501–522. Disponible en: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewArticle/105>. [Consultado: 20/01/2016]
- (2011), *Spanish Fiction in the Digital Age: Generation X Remixed*, New York: Palgrave Macmillan.
- HENSELER, Christine; POPE, Randolph D. (2007), «Introduction» en Christine Henseler y Randolph D. Pope (eds.), *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*, Minnesota: University Press, págs. xi–xxiii.
- HUNZIKER, Andreas (2004), «Jorge Volpi: *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos* o la imposibilidad de amor en nuestra época» en José Manuel López de Abiada, Félix Jiménez

- Ramírez y Augusta López Bernasocchi, *En busca de Jorge Volpi: Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum.
- IZQUIERDO LUQUE, Federico (1944), «Entrevista con Manuel Aguilar. Crisis de autores», *Estafeta literaria*, N° 1, 5 de marzo, pág. 18.
- JAKOBSON, Roman (1975), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral.
- JIMÉNEZ, Chal (2014), *Marca la diferencia: porque tú lo vales*, Madrid: ESIC Editorial.
- J. M. (2015), «Las asociaciones de víctimas del terrorismo reciben el homenaje de la Fundación Yagüe», *Diario de Burgos*, 25 de octubre. Disponible en: http://www.diariodeburgos.es/noticia/Z1AAC6C2B-BBBC-2EFE_BDAFB8032EA4B208/20151025. [Consultado: 20/01/2016]
- JULIÁ, Santos (dir.), (2006), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid: Taurus.
- (2015), «La sociedad» en VVAA, *Franquismo. El juicio de la historia*, Madrid: Planeta, págs. 69–143.
- KRONIK, John W. (1990), «Desde Torremejía al O. K. Corral: Viaje al Premio Nobel», *Ínsula*, N° 518–519, febrero–marzo, págs. 43–45.
- LARA MARTÍNEZ, Laura (2006), *Simbología y religión en la España franquista preconciliar (1936–1962)*, E-Excellence.
- LE GOFF, Jacques (1991), *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- LIPOVETSKY, Gilles (2009 [1987]), *El imperio de lo efímero*, Barcelona: Anagrama.
- (2010 [2006]), *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*, Barcelona: Anagrama.
- (2011 [2010]), *El occidente globalizado*, Barcelona: Anagrama.
- (2012 [1992]), *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Barcelona: Anagrama.
- MADARIAGA, Luis de (1980), *Diccionario Everest. Términos literarios*, León: Editorial Everest.
- MAINER, José-Carlos (1981), «1. La vida cultural (1936–1980)» en Francisco Rico (al cuidado de), *Historia y crítica de la literatura española*, Domingo Ynduráin (ed.), *VIII Época contemporánea: 1939 – 1980*, Barcelona: Crítica, págs. 5–16.
- (1994), *De posguerra (1951–1990)*, Barcelona: Crítica Grijalbo.
- (2010), *6. Modernidad y nacionalismo. 1900 – 1939* en José-Carlos Mainier (dir.), *Historia de la literatura española*, Barcelona: Crítica.
- MALEFAKIS, Edward (2015), «La dictadura de Franco en una perspectiva comparada» en VVAA, *Franquismo. El juicio de la historia*, Madrid: Planeta, págs. 11–68.
- MANCHA, Luis (2006), *Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario en España*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- MAÑAS, José Ángel (1998), «Literatura y punk. El legado de los Ramones», *Ajoblanco*, N° 108, junio, págs. 38–43.

Referencias bibliográficas

- MARTÍN, Sabas (1997), «La agonía del siglo o la desaparición de las certezas» en *Páginas amarillas*, Madrid: Lengua de trapo, págs. IX-XXX.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1988 [1987]), *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid: Espasa Calpe.
- (1994 [1987]), *Usos amorosos de la posguerra*, Barcelona: Anagrama.
- MARTÍNEZ, Jesús (1999), *Historia de España. Siglo XX. 1939–1996*, Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1979), *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid: Castalia.
- (1997), *La novela española entre 1939 y el fin del siglo. Historia de una aventura*, Madrid: Castalia.
- MASANET, Lydia (2008), «La narrativa de Lucía Etxebarría: desvelando el estado actual de la mujer española», *The Coastal Review*. Vol. 2, Georgia Southern University. Disponible en: <https://sites.google.com/a/georgiasouthern.edu/thecoastalreview/previous-issues-archives/volume-2-issue-2-june-2008/>. [Consultado 27/01/2016]
- MATA INDURÁIN, Carlos (1993), «La guerra civil y la ideología falangista en *La fiel infantería* de Rafael García Serrano», *Anthropos*, N° 148, septiembre, págs. 83–86.
- MEDIOS, CC/CL (2015), «Homenaje y misa en la Catedral de Burgos al General Yagüe, el carnicero de Badajoz», *Iniciativa Debate. La otra información*, 27 de octubre. Disponible en: <http://iniciativadebate.org/2015/10/27/>. [Consultado 27/01/2016]
- MIGUEL, Jesús de; SÁNCHEZ, Antonio (2006), *Historia ilustrada de la Guerra Civil Española. Día a día y batallas*, Madrid: Libsa.
- MILLARES CANTERO, Sergio (1998), *España en el siglo XX*, Madrid: Edinumen.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE [MECD en el texto]. Disponible en <http://pares.mcu.es/cartelesGC/AdminControlServlet?COP=6>. [Consultado 20/01/2016]
- MONTES, Eugenio (1940), «El sueño de la razón», *Escorial. Revista de cultura y letras*, Tomo I, Madrid: noviembre, pág. 15.
- MORENO, Nacho (2015), «Franco, el guionista de cine que autocensuró su obra», *El Mundo*, 20 de noviembre. Disponible en: <http://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/11/20/564e043222601d3e668b4641.html>. [Consultado 27/01/2016]
- NAVARRO MARTÍNEZ, Eva (2002), «La nueva novela española en la última década del Siglo XX», *Hispanista*, N° 14. Disponible en: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo120esp.htm>. [Consultado 27/01/2016]
- NEGRÓ ACEDO, Luis (2014), *Génesis del ideario franquista y la descerebración de España*, Valencia: Publicacions de València.
- OCASAR, José Luis (1997), *Literatura española contemporánea*, Madrid: Edinumen.
- ORTEGA, Julio (2006), «La representación de la violencia», *Hemisferic Institute*. Disponible en: http://www.hemi.nyu.edu/eng/seminar/usa/text/ortega_paper.html. [Consultado: 20/01/2016]
- ORTIZ, Guillermo (2003), «José Ángel Mañas: un juguete roto», *Babab*, N° 21, septiembre. Disponible en: <http://www.babab.com/no21/manas.php#r1>. [Consultado: 20/01/2016]

- OSORIO, Óscar (2005), *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*, Cali: Universidad del Valle.
- PALENCIA, Iñigo (2014), «José Ángel Mañas: Madrid es un lienzo para mis novelas, un lienzo sucio (20 años del Kronen, I)», *Pliego Suelto. Revista de Literatura y Alrededores*, 23 de marzo. Disponible en: <http://www.pliegosuelto.com/?p=11535>. [Consultado: 20/01/2016]
- PANIAGUA, Javier (2009), *La transición democrática. De la dictadura a la democracia en España*, Madrid: ANAYA.
- PAYNE, Stanley G. (1972), *A History of Spain and Portugal. Vol. 2. The Library of Iberian Resources Online*. Disponible en: <http://libro.uca.edu/payne2/payne26.htm>. [Consultado: 20/01/2016]
- (2015), «La Política» en *VVAA Franquismo. El juicio de la historia*, Madrid: Planeta, págs. 297–364.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2000), *Manual de literatura española: XIII Posguerra: narradores*, Pamplona: CÉNLIT.
- PERETTI, Cristina de; VIDARTE, Francisco (1999), «Llegar a las manos: la lengua de la violencia», *Convivium. Revista de filosofía*, N° 12, Barcelona: Facultad de Filosofía en Barcelona.
- PERIAM, Chris; THOMPSON, Michael; FRENK, Susan; KNIGHTS, Vanessa (2000), *A New History of Spanish Writing. 1939 to the 1990's*, Oxford: Oxford University Press.
- PLANETA DE LIBROS (No fechado), «Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie. Juan Eslava Galán». Disponible en: <http://www.planetadelibros.com/una-historia-de-la-guerra-civil-que-no-va-a-gustar-a-nadie-libro-53565.html>. [Consultado: 20/01/2016]
- PÉREZ, Janet M. (1996), «Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la posguerra y después» en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona: Anthropos.
- PITA, Elena. Ray Loriga (1997), «Entrevista», *La Revista*, 10 de agosto. Disponible en: <http://www.elmundo.es/larevista/num95/textos/ray1.html>. [Consultado: 20/01/2016]
- POTOK, Magda (2010), *Malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea*, Poznań, Wydawnictwo naukowe UAM.
- PRESTON, Paul (2010), *La Guerra Civil: reacción, revolución y venganza*, Barcelona: Debolsillo.
- (2011), *La Guerra Civil española*, Barcelona: Debolsillo.
- RIQUER, Borja de (2010), «La dictadura de Franco» en Josep Fontana y Ramón Villares (dirs.), *Historia de España*, Barcelona: Marcial Pons.
- RIDRUEJO, Dionisio (1972), «La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra», *Triunfo*, N° 507, Extra: 17 de junio.
- RITZER, George (1996), *The McDonaldization of Society*, Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- ROBBINS, Jill (2011), *Crossing Through Chueca: Lesbian Literary Culture in Queer Madrid*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2001), «Noticia de Carmen Laforet y “Nada”» en Carmen Laforet, *Nada*, Barcelona: Destino, págs. 217–261.

Referencias bibliográficas

- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2005), «La Guerra Civil como tema literario corre el peligro de la trivialización», *El País*, 12 de noviembre. Disponible en: http://elpais.com/diario/2005/11/12/babelia/1131755950_850215.html. [Consultado: 20/01/2016]
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008), *Historia de la literatura fascista española*, 2 volúmenes, Madrid: AKAL.
- SAGARÓ FACI, Matilde (1990), *Claves para la lectura de "La familia de Pascual Duarte" de Camilo José Cela*, Madrid: Ciclo.
- SAINZ MAZPULE, Jesús (1952), «El Premio Nobel a un Tremendista», *Correo Literario*, N° 39, noviembre, pág. 5.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2009), *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista. Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- SANTOS, Félix (2003), «Exiliados y emigrados: 1919-1999», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_nacional_de_mexico/obra-visor-din/exiliados-y-emigrados-19391999-0/html/ffdf03e4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html. [Consultado: 20/01/2016]
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1988), *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona: Ariel.
- (1997), *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- (1999), *Historia y crítica de la literatura española. 8/1 Época contemporánea: 1939-1975*, Barcelona: Crítica.
- SARTRE, Jean-Paul (2003), *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires: Losada.
- SEMPRÚN, Jorge (1965), «Conversación con Jean Paul Sartre», *Cuadernos de Ruedo ibérico*, N° 3, octubre-noviembre, págs. 78-86. Disponible en: <http://www.filosofia.org/hem/dep/cri/ri03078.htm>. [Consultado 27/01/2016]
- SERRANO OLMEDO, Augusto; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Jesús; RODRÍGUEZ RIVERO, Antonio Ramón (2007), «La educación Víctima del franquismo. Educación, franquismo y memoria», Madrid: Club de Amigos de la UNESCO de Madrid. Disponible en: http://www.caum.es/CARPETAS/cuadernos/cuadernospdf/libro16/Educacion_franquismo_memoria.pdf. [Consultado 27/01/2016]
- SEVILLANO CALERO, Francisco (2003), «La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática», *Ayer*, N° 52. Disponible en: http://memoriarecuperada.ua.es/wp-content/uploads/2012/10/3.1.2_Ayer_No_522003.pdf. [Consultado 27/01/2016]
- SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita (1990), «Cervantes en la Generación del 27 (Esbozo de un libro)», *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas celebrado en Alcalá de Henares: 29/30 de noviembre y 1/2 de diciembre de 1988*, Barcelona: Anthropos, págs. 273-280.
- SMITH, Carter E. (2004), «Social Criticism or Banal Imitation? A Critique of the Neo-realist Novel Apropos the Works of José Ángel Mañas», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, N° 12. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/smith.htm>. [Consultado 27/01/2016]

- SOBEJANO, Gonzalo (1964), «Sobre la novela picaresca contemporánea», *Boletín Informativo de Derecho Político*, N° 31, págs. 213–225. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/universidad_iberoamericana/obra-visor-din/sobre-la-novela-picaresca-contemporanea-0/html/02165fb8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_ [Consultado: 20/01/2016]
- (1990), «Cela y la renovación de la novela», *Ínsula*, N° 518–519, febrero–marzo, págs. 66–67.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1982), *La novela desde 1936*, Madrid: Alhambra.
- SOPENA, Federico (1951), «Basta, por Dios», *Arriba*, 5 de agosto, pág. 13.
- SOTO CARMONA, Álvaro (2001), «El Régimen de Franco» en José R. Díaz Gijón *et al.*, *Historia de la España actual. Autoritarismo y democracia*, Barcelona: Marcial Pons, págs. 3–31.
- THOMAS, Hugh (1995), *La Guerra Civil Española. Volumen I y Volumen II*, Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- TOVAR, J. (1995), «Moralejo desnuda las miserias de su generación en “Una vez más, nadie me echa de menos”», *El Mundo*, Valladolid, 24 de junio. Disponible en: <http://www.el-mundo.es/elmundo/2011/06/24/valladolid/1308926819.html> [Consultado: 20/01/2016]
- TUSELL, Javier (1988), «La transición española a la democracia desde un punto comparativo», *Cuenta y razón*, N° 041. Disponible en: http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/041/Num041_012.pdf. [Consultado: 20/01/2016]
- (1994), *Manual de historia de España. Siglo XX*, Madrid: Historia16.
- (1997), *Historia de España. Volumen XIII. La época de Franco. Desde la Guerra Civil a la muerte de Franco (1939–1975)*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (2005), *Dictadura franquista y democracia, 1939–2004* en Josep Fontana y Gonzalo Pontón (dirs.), *Historia de España, XIV*, Barcelona: Crítica.
- (2007), *Historia de España en el siglo XX. 3. La dictadura de Franco*, Madrid: Santillana.
- URIOSTE, Carmen, de (2000), «Las novelas de Lucía Etxebarria como proyección de sexualidades disidentes en la España democrática», *Revista de Estudios Hispánicos*, N° 34, págs. 123–137.
- (2004), «Cultura punk: la “Tetralogía Kronen” de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido», *Revista crítica de literatura y cultura*. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/urioste.html>. [Consultado 27/01/2016]
- UTRERA MACÍAS, Rafael (2009), «“Raza”, novela de Jaime de Andrade, pseudónimo de Francisco Franco», *Anales de Literatura Española*, N° 21, págs. 213–230.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1974), *Historia de la literatura española*, Tomo IV, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- VALLS, Francesc (1996), «El “Cara al sol”, patrimonio histórico», *El País*, 8 de febrero. Disponible en: http://elpais.com/diario/1996/02/08/ultima/823734002_850215.html [Consultado: 20/01/2016]
- VÁZQUEZ CREUS, Andrea (2012), «Andrej Pejic abre el colorido desfile de Rosa Clará en la Gaudí Novias», *La Vanguardia*, 8 de mayo. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/se-lleva/20120508/54291053526/>. [Consultado 27/01/2016]

Referencias bibliográficas

- VICENTE HERNANDO, César de (ed.), (2007), *Poesía de la Guerra Civil española. 1936-1969*, Madrid: AKAL.
- VILA-MATAS, Enrique (1998), «Compañeros de viaje», *El País*, 7 de enero. Disponible en: http://elpais.com/diario/1998/01/07/cultura/884127610_850215.html. [Consultado 27/1 2016]
- VILLANUEVA, Darío (1994), *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Editorial Anthropos.
- VILLENA, Miguel Ángel (1997), «Etxebarria debuta con una novela “feminista pero no anti-hombres”», *El País*, 18 de marzo. Disponible en: http://elpais.com/diario/1997/03/18/cultura/858639605_850215.html. [Consultado 27/01/2016]
- WOLFE, Roger (1995), «El nirvana de los pobres», *El Mundo*, 23 de agosto. Disponible en: <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/08/23/>. [Consultado 27/01/2016]
- (1997), *Hay una guerra*, Madrid: Huerga & Fierro.
- YNDURÁIN, Domingo (1981), *Época contemporánea* en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica.
- ZUNZUNEGUI, Juan Antonio de (1952), «Entrevista», *Correo literario*, N° 47, 1 de mayo, pág. 11.
- ŽIŽEK, Slavoj (2009), *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- XIV. SJEZD KOMUNISTICKÉ STRANY ČESKOSLOVENSKA (1971), Praha: Svoboda.

CONSEJO CIENTÍFICO DE PUBLICACIONES

DE LA UNIVERSIDAD MASARYK

prof. MUDr. Martin Bareš, Ph.D. (Presidente)

Ing. Radmila Droběnová, Ph.D.

Mgr. Michaela Hanousková

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

doc. PhDr. Mgr. Tomáš Janík, Ph.D.

doc. JUDr. Josef Kotásek, Ph.D.

Mgr. et Mgr. Oldřich Krpec, Ph.D.

prof. PhDr. Petr Macek, CSc.

PhDr. Alena Mizerová (Secretaria)

doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.

doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.

Mgr. David Povolný

Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.

prof. RNDr. David Trunec, CSc.

prof. MUDr. Anna Vašků, CSc.

Mgr. Iva Zlatušková (Vicepresidenta)

doc. Mgr. Martin Zvonař, Ph.D.

CONSEJO EDITORIAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA

Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD MASARYK

doc. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D. (Presidenta)

doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.

prof. Mgr. Libor Jan, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.

prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.

doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

(Secretaria)

prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.

prof. PhDr. BcA. Jiří Raclavský, Ph.D.

Tremendismo: el sabor amargo de la vida

Tras las huellas de la estética tremendista
en la narrativa española del siglo XX

Athena Alchazidu

Publicado por la UNIVERSIDAD MASARYK en 2016
en la Serie de Monografías **Opera Facultatis philosophicae Universitatis
Masarykianae (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity)** / número 451

Presidenta del Consejo de Redacción / doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

Editora / doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

Diseño Gráfico / Pavel Křepela

Maquetación / Dan Šlosar

Primera Edición / 2016

Tirada / 200 Ejemplares

Impresión / Reprocentrum, a.s., Bezručova 29, 678 01 Blansko

ISBN 978-80-210-8345-5

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-8345-2016



#451