

A VUELTAS CON LA GUERRA CIVIL: GOLPES DE FICCIÓN EN TIEMPOS DE CAPITAL INDIFERENCIA

Palmar Álvarez-Blanco
Carleton College

Los tiempos no están para esconderse en las palabras.
Ramiro Pinilla, *La higuera*

Y por eso creo en la literatura como puente entre los pueblos. Creo que la curiosidad tiene, de hecho, una dimensión moral. Creo que la capacidad de imaginar al prójimo es un modo de inmunizarse contra el fanatismo. La capacidad de imaginar al prójimo no sólo te convierte en un hombre de negocios más exitoso y en un mejor amante, sino también en una persona más humana.
Amos Oz, “Discurso del Premio Príncipe de Asturias 2008”

Según se indica en la novela de Isaac Rosa *Otra maldita novela sobre la Guerra Civil*, “en los últimos cinco años se han publicado 419 obras literarias (novelas, relatos y poesía) que incluían en su título la palabra memoria” (11). Efectivamente, vivimos un momento de inflación de memoria que se manifiesta, entre otras formas, a través de una multiplicación de productos culturales en torno al recuerdo de la Guerra Civil. La (re)producción de memoria no sólo afecta al panorama cultural español sino que incide de manera directa en el acontecer político y jurídico de la sociedad española contemporánea. Paralelamente, el espacio de la crítica se ve invadido de artículos, ensayos, libros y congresos académicos desde los cuales se trata de explicar la atracción que en el presente se siente por el pasado reciente español. Partiendo de la premisa de que, ciertamente, desde el final del franquismo hasta el presente, ha existido en España una palpable dificultad para lidiar con diferentes acontecimientos traumáticos, surge este debate socio-político y cultural que trata de dilucidar las causas y las consecuencias de la recuperación del pasado inmediato.

El 18 de julio del año 2006 el diario *El País* publicó una serie de artículos en torno al 70 aniversario del estallido de la Guerra Civil. Uno de ellos, firmado por José María Riado lleva por título “El revisionismo ataca” y advierte de los peligros de una literatura que “no pretende ampliar el conocimiento del pasado, sino ponerlo al servicio de una causa” (33). Según su lectura, este fenómeno editorial “sugiere un relato del pasado que cuestiona la inocencia de los vencidos en la Guerra Civil [y, por tanto aligera] la responsabilidad de los vencedores en el origen del enfrentamiento” (33). Conforme a

su parecer, este tipo de narraciones habla más de intereses políticos que tratan de poner el pasado al servicio de causas que trascienden el mundo de la ficción. Precisamente, con el propósito de analizar las razones que alimentan dicha sospecha, se abre en el espacio académico un foro dedicado a la investigación de los usos y abusos del recuerdo y de los restos de aquel enfrentamiento.

Usos de la memoria

Entre las causas para la recuperación literaria de la Guerra Civil, críticos como David Herzberger señalan, especialmente para la narrativa que aparece inmediatamente después del final de la dictadura, una tendencia revisionista con propósitos reivindicativos y archivistas. A esta lectura revisionista hay que sumarle la crítica que reconoce en esta literatura la manifestación de un brote nostálgico de búsqueda de respuestas en el pasado y la tendencia crítica que observa el espacio literario como un lugar para la práctica de un duelo incompleto.

El denominador común de gran parte de la crítica sobre este fenómeno literario reside en el reconocimiento de que el brote de historias sobre el pasado rompe con un silencio impuesto desde las instituciones franquistas y democráticas. Como recuerda Carmen Moreno Nuño en *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, la democracia, entendida como proceso de normalización, logró desvincular el conflicto civil del presente para acabar convirtiéndolo en un mito (20). Al proceso de mitificación queda ligado, según su lectura, el pacto de silencio con el que se selló la transición hacia la democracia creándose así un marco político de clausura del pasado.¹ El final de dicho estado amnésico, consecuencia directa del desencanto político que se vivió en los ochenta, permite la aparición de una grieta por la que se filtran ecos de lo silenciado. Para la autora, habiéndose reducido la Guerra a una imagen fija de un pasado extinto, la novela publicada durante el periodo socialista (1982-1996) opta por la deconstrucción de dicha imagen convirtiendo el espacio de la ficción en “lieux de memoire”, siguiendo la terminología de Pierre Nora (16); es decir, un “ejercicio crítico de memoria” (28); un espacio de resistencia que sirve de antídoto contra el olvido.² En esta vigencia de un simulacro de olvido, impuesto inicialmente, y más tarde voluntariamente aceptado, se esconde un acto de silenciamiento que se desafía desde la literatura al ser ésta el espacio de gestación de una palabra que suple, simbólicamente, una ausencia.

Podemos, por tanto, conjeturar que la tendencia literaria revisionista simboliza el restablecimiento de un derecho arrebatado, al proclamar, mediante la recuperación de historias individuales, que “los individuos y los grupos tienen el derecho de saber y por tanto de conocer y dar a conocer su propia historia; [y que] no corresponde al poder central prohibírselo o permitirse” (Tzvetan

Todorov 17). Ahora bien, una vez recuperado, por lo menos figuradamente, el derecho a conocer las historias de los “perdedores”, cabe preguntarse, como hace Riado, por los posibles intereses que subyacen en esta recuperación memorística. Si seguimos el argumento de Todorov en *Los abusos de la memoria*, es importante reconocer que, ciertamente, todo uso de la memoria puede acabar siendo abusivo. Con el fin de distinguir los usos de los abusos de la memoria Todorov aconseja “sopesar el bien y el mal de los actos que se pretenden fundados sobre la memoria del pasado [y] fundar la crítica de los usos de la memoria en una distinción entre diversas formas de reminiscencia” (30). El resultado de dicha rememoración, según escribe, puede ser leído de manera literal o de manera ejemplar entendiendo que, cuando Todorov se refiere a la literalidad como forma de representación, está haciendo hincapié en una finalidad intransitiva de la narración. Según esta lectura, la recuperación memorística que convierte el acto de recordar en un fin en sí mismo se acerca al relato narcisista y se aleja del relato transitivo que no utiliza el recuerdo como materia prima con la que hacer funcionar el motor de una ficción. La ejemplaridad, en este contexto, es propia de aquellos relatos en los que, una vez recuperado el acontecimiento, sin negarle su singularidad, hacen referencia a una categoría más general de modo que el suceso sea punto de partida para comprender una situación nueva. La “memoria ejemplar” es entonces para Todorov el nombre de la justicia, distinta a la memoria literal o “memoria a secas” (30). El uso ejemplar de la memoria responde a una búsqueda de un sentido y de un bien común por lo que algunas de las novelas que forman parte de la tendencia revisionista utilizan el pasado “con vistas al presente, aprovecha[n] las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy en día, y para separarse del yo para ir hacia el otro” (32).

El hecho de que Todorov señale como imprescindible para la construcción de una memoria ejemplar la salida de uno mismo hacia el otro explica que muchas de las novelas escritas en torno al motivo de la Guerra Civil se transformen en espacio para el transcurso de un proceso de duelo. Solo mediante el trabajo de duelo, el sujeto se permite el (re)aprendizaje del dolor, y únicamente mediante esta experiencia el sujeto aprende a percibir al otro como a un semejante. Como explica Idelber Avelar, la escritura de la historia individual ayuda a dar sepultura a los restos del pasado marcando el final de un periodo dictatorial e invitando al exorcismo colectivo de los fantasmas del pasado inmediato.³ En este sentido, la ficción resultante de una catástrofe no puede invitar al mero recuento del acontecimiento sino que, precisamente por su naturaleza catastrófica, debe incidir en la importancia del trabajo sobre el trauma en el presente (Dominick LaCapra 42).⁴ En muchas de las novelas, la palabra escrita revive la experiencia de lo traumático de manera que su representación ayuda a fijar una imagen verbal del dolor. Como indica LaCapra, la contemplación de dicho retrato permite al sujeto neutralizar el efecto doloroso

asociado al recuerdo, capacitándolo para superar el propio sufrimiento —primer paso hacia un posible acercamiento hacia el otro.⁵ Del estado del lamento el sujeto evoluciona al del conocimiento ejemplar y, como señala la protagonista de *Camino de hierro* al término de su viaje, el personaje aprende que recordar es “una manera de superar el duelo y salir de la oscuridad” (231). Por otro lado, el (re)aprendizaje de la pérdida lleva al conocimiento de que “el pasado está siempre con nosotros y todo lo que somos y tenemos viene del pasado. Somos sus productos y vivimos sumergidos en él. No comprenderlo equivale a no comprender el presente” (Preciado 201).

En novelas como la de Nativel Preciado, el recuerdo literario no produce una imagen lista para archivar, sino una memoria práctica o ejemplar que anima a un despertar al tiempo y a la Historia asumiendo, por tanto, responsabilidades en el presente. De acuerdo con la descripción de López-Quñones en *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra civil española*, es frecuente encontrar que al tiempo que las novelas rinden cierto homenaje a los supervivientes recogiendo los testimonios de aquellos que sí fueron testigos directos del conflicto armado, ayudan a la generación posterior a “crear un escenario sobre el que ellos mismos [los investigadores del pasado] plasman la sunción de responsabilidades éticas” (95). Desde el punto de vista de este autor, parte la narrativa inscrita bajo la tendencia revisionista se orienta hacia la creación de un presente que “aprende a recordar precisamente recordando” (97) y que no busca la verdad histórica de los hechos, sino versiones de esa verdad mediante procesos de investigación responsables.⁶ En este sentido, es útil pensar en estas novelas como “meta-memoriales” (57), usando la terminología de Ofelia Ferrán, es decir, textos que demarcan “espacios de (re)conocimiento” (45) simbólicamente discontinuos y que, parafraseando a Todorov, permiten la superación de un posible discurso victimista que dé lugar a “un privilegio permanente [que asegure] la atención y, por tanto, el reconocimiento de los demás” (54).

Golpes de ficción

Teniendo presente lo que hasta aquí se ha apuntado, vemos que los argumentos críticos que sirven de cauce explicativo del manantial de ficción sobre el motivo de la guerra civil concuerdan en considerar este tipo de literatura como exposición de una memoria práctica que anima a completar un duelo interrumpido, y que, al mismo tiempo, se alza como síntoma de una prevaleciente actitud que propone la superación del dolor y la asunción de responsabilidades en el presente. Esta ficción, citando a Manuel Cruz, invita a “conocer para olvidar, pero a olvidar para proseguir” (180).

En la España actual, el resquebrajamiento del cristal que insonorizaba al presente de los ecos del pasado ha sido posible gracias al trabajo de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica y

al nacimiento de iniciativas político-sociales e incluso religiosas que en España comienzan a gozar de buena memoria.⁷ Paralela a la caída definitiva del muro de silencio, se promueve también la desmitificación de una Transición que no fue, pese a lo que se ha querido contar, modelo de excepción hacia la instauración de la democracia. De acuerdo con este contexto de superación del estado de desconocimiento y de demarcación de espacios para el duelo, se podría especular que la narrativa sobre la guerra civil ya ha cumplido con su función y, por tanto, debe llegar a un agotamiento por exigencia de contrato. Frente a lo esperado, se observa cómo el panorama cultural continúa fraguándose de títulos que evocan pasajes escabrosos de un pasado que progresivamente va acumulando víctimas virtuosas y verdugos perversos. Es en este momento en el que Sánchez Ferlosio se pregunta si “la palabra, que había nacido sólo para ser ficción —ilustración imaginaria con la que los hombres podían repetirse en simulacro sus acciones, sentados junto al fuego—, se [ha hecho] madre de engaños cuando se la [erige] en decidora de verdades” (*Vendrán más años malos* 180).

En una España que, como apunta Alberto Medina, pasó directamente de la premodernidad a la posmodernidad y de un modelo de patriarcado a otro espectacular, la visibilidad se constituye en uno de sus valores centrales. Si consideramos con el filósofo Daniel Innerarity que además la sociedad española contemporánea, generada en torno a la televisión, se acostumbra a creer solamente lo que ve y todo lo que ve, es lógico pensar que la visibilidad sea un valor absoluto al que se asocian otros como “la sinceridad, la autenticidad, la inmediatez o la transparencia” (52). En este ambiente de consumo de ficciones transparentes, resulta problemática y sospechosa, por ser poco ejemplar y sí muy literal, la persistente representación narrativa de una mítica España enfrentada en un claro esquema binario de víctimas virtuosas y de malvados verdugos. Podríamos pensar que la prolongación temporal de dicha representación obedece a un deseo consciente de impedir cualquier intento de relativismo moral sobre el conflicto; sin embargo, una lectura críticamente sospechosa del proceso de ordenación narrativa de tal modelo binario, revela un deseo interesado por controlar el pasado. Este acto de colonización del pasado mediante la clasificación narrativa del recuerdo en bandos bien delimitados expresa, desde este punto de vista, una ceguera propia de una sociedad imbuida en un presentismo neoindividualista que, según palabras de Daniel Innerarity, ha perdido “el respeto hacia la complejidad de las cosas” (59). Al mismo tiempo, la fácil transparencia de la oposición binaria es síntoma de un cierto fanatismo que brota de la “inflamación absoluta de los significados” (Sánchez Ferlosio, *Vendrán más años malos* 57).

Observando el paisaje descrito, resulta lógica la atracción por una polarización de fácil aprovechamiento ya que, mediante su consumo, el lector o el espectador logra abandonar el vacío propio de un momento de deconstrucción de modelos epistemológicos para adentrarse en la experiencia

tranquilizadora de un simulacro ordenado en bandos bien diferenciados. El pasado, convertido en objeto de consumo, se (re)configura según las reglas de un mercado editorial que exige ficciones productivas en términos económicos. Su constante reproducción anima a creer que ya no prevalece en este tipo de literatura la oposición entre la memoria y el olvido sino “entre la memoria (...) y la creación o la originalidad” (Todorov 22). Es entonces, como advierte Innerarity, que, en un momento cultural en el que la visibilidad se vuelve problemática, el crítico lector debe aprender a sospechar ya que, aunque se tiene la impresión de que todo está a la vista, “los poderes que de verdad nos determinan son cada vez más invisibles, menos identificables (...) los signos son más difíciles de interpretar y tras las apariencias se abre una fosa indescifrable donde se ocultan los verdaderos significados de las cosas que nos pasan” (52).

Como respuesta a este uso de la ficción como fuente de poder y de privilegios, aparecen en el panorama literario contemporáneo novelas disidentes, es decir, novelas que desentonan o, por decirlo de otra manera, que se escriben con la idea de golpear a un lector que ha perdido la capacidad de distinguir los límites entre la ficción y la realidad. El hecho de que sean novelas de reciente publicación permite pensar que quizá estemos acudiendo a un importante viraje en el ámbito de la ficción sobre la contienda civil; dicha hipótesis conduce directamente al propósito de este segundo apartado, es decir, a analizar estas novelas no como ventanas abiertas hacia un pasado irresuelto sino como espejos que le devuelven al lector la imagen de un presente en el que cabe sospechar que “el niño que osó decir ‘El emperador está desnudo’, ¡ay! Acaso también estaba pagado por el propio emperador” (Sánchez Ferlosio, *Vendrán más años malos* 23).

Novelas como *Las trece rosas*, de Jesús Ferrero (2003), *La biguera*, de Ramiro Pinilla (2006) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, de Isaac Rosa (2007), son tres ejemplos de disensión, en el sentido de que se niegan a la reproducción del esquema binario ya mencionado. Su aparición, a mi modo de ver, persigue entablar un diálogo con un lector que existe inmune a la tragedia ajena. Como explicaré a continuación, la violencia que se desprende de la tensión dialéctica argumental sirve como medio comunicador en un momento en que, como indica Julio Llamazares, “hay tanto ruido que nadie escucha a nadie, ni siquiera a sí mismo” (11). La falta de sensibilidad, que necesariamente implica una total incapacidad para percibir al otro, es síntoma del automatismo en que, como explica Manuel Fernández Riesgo, se ve sumido un sujeto producto de una sociedad tecnocrática y postindustrial. Este sujeto, adicto al consumo y acostumbrado a obtener resultados inmediatos, deja de entender la literatura como un acto de “‘respiración semántica’ de la vida social [...] un acto de violencia, yo hablo, tu escuchas, una invasión, el desembarco de una propuesta de lenguaje” (Bértolo 2). La novela deja de ser un pacto de

responsabilidades y surge una ficción concebida dentro de un “pacto mercantil: el precio: yo vendo y tú compras” (Bértolo 2).

Asumiendo esta transformación del recinto editorial en uno “mercatorial”, las novelas disidentes, deliberadamente, se niegan a la fabricación de la oposición binaria interrumpiendo la coherencia requerida por toda historia cocinada al modo del *fast-food*. El desvío que propone este tipo de narración resulta en un argumento que, a medida que progresa, aparta la atención del lector del proceso de investigación de los acontecimientos del pasado hacia el proceso de ficcionalización y hacia los impulsos que animan la fabricación del engaño. De este modo, el carácter impreciso del hilo argumental transforma la novela en un “baciuelmo” cervantino, es decir, en un signo maléfico, en el sentido de que su transparencia resulta paradójica, ambigua y discordante. Estas novelas se construyen como verdaderas mentiras, signos que, embebidos en el proceso dialéctico de su propia creación, muestran una tensión dialéctica que las inhabilita para definirse dentro del paradigma binario del bien y del mal, de las víctimas y de los verdugos. En este sentido, la lectura de estas narraciones aleja al lector del acto de consumo y lo acerca a un estado de lucidez inesperado.

En la novela de Ramiro Pinilla el lector se encuentra con un argumento fragmentado en tres partes que reproduce desde dos perspectivas bien diferenciadas la narración de distintos puntos de vista sobre una misma historia. Por un lado, Mercedes Azkorra hace recuento de los terribles sucesos que padecieron los que perdieron la guerra en Getxo y, por otro lado, Rogelio Cerón, miembro activo de una brigada falangista, informa de las acciones de los que, junto a él, constituyen una brigada encargada de “limpiar” de “rojos” la zona. En uno de esos “paseos”, Rogelio y los suyos deben asesinar al maestro del pueblo y a su hijo de dieciséis años. En el momento en que Rogelio y los suyos proceden a llevarse al padre y al hermano de Gabino, el hijo menor del maestro, éste fija su mirada en Rogelio y en este cruce de miradas se inicia la disolución de los límites del transparente binomio. Tras el asesinato, Rogelio empieza a experimentar un bloqueo que le impide continuar con sus labores ejecutoras. Identificando, en un principio, dicho bloqueo con el miedo a una posible revancha por parte de Gabino, Rogelio decide ponerse a disposición del niño. Por su parte, Gabino resuelve plantar un esqueje de higuera en el lugar en el que éste entierra a su padre y a su hermano; sin mediar palabra con Rogelio, Gabino le indica a Rogelio su función y éste se convierte en custodio del brote de higuera. A esto dedica Rogelio el resto de su existencia hasta ser asesinado por sus propios compañeros falangistas: al cuidado de una tumba-higuera. De la ambigüedad de este signo se contagia también el personaje de Rogelio ya que el falangista existe debatiéndose entre la devoción al falangismo y el reconocimiento de una falta.

Como explica Mercedes, la maestra, Rogelio, el falangista, “surgió sin razón aparente, incluso sin una lógica [...] Más tarde apareció la silla. En días lluviosos o fríos se protegía con paraguas o abrigo y boina roja. Más tarde se hizo con una mísera caseta de tablas y techo de uralita” (13). Las ropas del falangista van desapareciendo ante la vista de los del pueblo y en su lugar van asomando los harapos de un “hombrecillo chumbo” (13) convertido en ermitaño por mediación de la fe de Cipriana, la esposa del alcalde falangista. La convivencia de lo real con el simulacro permite que, por un lado, la gente del pueblo crea en el arrepentimiento de Rogelio y, por otro, que para los falangistas éste se transforme en un traidor. Como se observa, la acumulación de significados en torno al signo impide una lectura clara y uniforme del personaje; por otro lado, la multiplicación de posibilidades argumentales, creada a partir de la coexistencia de versiones disímiles, invita a permanecer en un estado de constante alerta y de profunda reflexión sobre el proceso de construcción de las diferentes versiones de la realidad dentro y fuera de la ficción.

Si bien durante un tiempo el lector considera verosímil y, por lo tanto, posible la versión de Cipriana, de Mercedes y de los del pueblo sobre el arrepentimiento del falangista-ermitaño; la historia según Rogelio, permite dudar de los motivos de su fiel vigilancia. La posible penitencia coexiste con su negación desde el momento en que escuchamos al personaje afirmar que la ejecución del padre y del hermano de Gabino estaba del todo justificada ya que, como rezan las consignas falangistas: “hay malas hierbas que es mejor cortar a tiempo” (59). Según Rogelio, su brigada era un necesario “complemento del ejército: las ciudades y los pueblos quedan más conquistados después de nuestras intervenciones” (59); y sus mediaciones estaban del todo justificadas porque se trataba de levantar “la gran España [...] para salvarnos de una España roja, soviética y atea” (63).

La transcripción literal del punto de vista falangista permite entrever el proceso de adoctrinamiento de un personaje a quien le está prohibido dudar de consignas que, como él mismo explica, no entiende. Así lo demuestra un diálogo que mantiene con otro falangista:

- Oye, ¿sabes lo que significa ‘España es una unidad de destino universal’
- José Antonio Primo de Rivera – dice poniéndose todo serio
- Sí, está en sus discursos, pero ¿qué significa?
- Suena muy bien ¿verdad?
- Sí, pero ¿qué...?
- Creo que no te lo puedo explicar con palabras, hay cosas que llegan directamente al corazón sin pasar por la cabeza – dice Luis Cebeiro. La frase tiene música, habla de algo muy hermoso para España. (72)

La ceguera, resultado directo del estado de locura, inspira en los personajes falangistas una violencia irracional: “estas músicas llenan el silencio del coche, levantan mi pecho y mi mano acaricia la culata de mi pistola. Crece mi ánimo. Supongo que mis compañeros pasarán por algo parecido” (36). Como demuestra el conocimiento de los mecanismos que construyen la realidad eufemística en que vive Rogelio, la razón se ausenta del espacio de la ideología y lo que resta es un retablo cervantino en el que, mientras lo real parece significar una cosa, lo oculto, es decir lo que se calla, señala un significado que no está. El mundo en el que vive Rogelio es el mundo al revés; un artificio del que, obligatoriamente, todos acaban participando porque aquellos personajes que se niegan a ser parte de esta mascarada son un obstáculo para el desarrollo del orden y del progreso, y lo que resta es su eliminación.

De algún modo, la mirada de Gabino el día que Rogelio y los suyos se llevan a su padre y a su hermano para matarlos, rompe con el encantamiento ideológico de modo que la percepción del otro, es decir de lo real, conduce a Rogelio a un estado de sospecha. Esta situación vital lo convierte en un signo vigilante y vigilado; el guardián, visible para todos, de una verdad que se erige sobre su propia negación. El cierre de la novela, sellado con el asesinato del falangista a manos de sus propios compañeros, incita al lector a una profunda reflexión sobre el origen del mal. Desde este estado meditabundo, éste se contempla a sí mismo frente a las palabras que sirven de clausura de la novela de Jesús Ferrero: “Una vez más, la vida se obstina en ser vivida. Las ventanas se iluminaban, las calles se llenaban de voces, de ecos, de pasos, y la gente hablaba y bebía en el excitante anochecer, *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*” (232).

Lo que parece mostrar una novela como la de Pinilla es que, aunque sea difícil la identificación con el personaje falangista, existe un hilo invisible que conecta al lector con Rogelio. El carácter esencialmente contradictorio caracteriza a un personaje que sí, por un lado, niega todo resquicio de arrepentimiento: “por mucho que se empeñe no me arrepentiré de haber matado a sus parientes. Aunque me apiade de su dolor, la guerra tiene sus leyes” (116), por otro, se pregunta “¿es que la vida de una persona pende de si alguien ha llegado a conocer su bondad? ¿Qué hacemos desde hace meses matando a tanta gente desconocida?” (105). Si bien el cierre incide en la condena del asesinato de víctimas inocentes a manos de falangistas, la intervención de Manuel coloca al lector en el espacio del claroscuro:

Pero insisto: la clave está en esos falangistas [...] Los conocemos, sabemos sus nombres, apellidos y profesión porque siguen entre nosotros. Sabemos cómo tosen, cómo visten, cómo nos miran. Desean que olvidemos el pasado. Nosotros lo estamos olvidando y ni soñamos con represalias [...] ¡Ah, pero acaba de aparecer una tumba y ellos, a estas alturas, no quieren verse reconocidos! Cuidado, pues ¿Habrá que apostar una pareja de la Guardia Civil para que no la

borren del mapa? [...] Qué tonto soy, Merche; ni se acercarán. No asumieron los cadáveres de Simón y de Antonio porque ni siquiera los vieron. (263)

Inevitablemente, la ideología fascista pervive ya que la amnistía concedida a los presos al final de la dictadura permitió que “los que ayer lloraban a Franco mañana sonrían en sus escaños de diputados protodemocráticos” (Rosa 99). Sin embargo, tal y como se señala en *La Higuera*, la recuperación ejemplar de los crímenes cometidos en su nombre implica una investigación lo que produjo el mal para no repetirlo en el presente. El desconocimiento de aquello que precisamente nos hace semejantes es lo que enfrentó a la España azul con la España roja; el nombre que señaló y marginó es precisamente lo que ocultó aquello que convertía a los sujetos de ambas partes en seres de idéntica naturaleza.

La novela de Pinilla, a semejanza de la de Ferrero o la de Isaac Rosa, se niega a una simple (re)construcción binaria del pasado porque busca centrar nuestra atención en el concepto de la “falta” que hace a un hombre culpable y a otro, víctima de un sufrimiento. Sitúa al lector frente a la historia del mal, en la que existe un tipo de culpa que, siguiendo a Paul Ricoeur, “encierra el sentimiento de haber sido seducida por fuerzas superiores, que el mito no tendrá dificultad en demonizar” (27). La comprensión de este hecho por parte del lector lo coloca, sin lugar a dudas, ante un “sentimiento de pertenecer a una historia del mal, presente desde siempre para todos” (Ricoeur 27). Este conocimiento es lo que hace que, saliendo del dualismo, conectemos con el personaje de Rogelio, no por la vía mítica del heroísmo, sino por el camino del reconocimiento de la maldad. La ambigüedad que emana de un personaje culpable y víctima al mismo tiempo, se interpreta como negación de la visión mítica e implica la afirmación del mal como entidad originada en el libre arbitrio. En este sentido, el valor ejemplar de la recuperación ficticia de estas historias conduce al lector a preguntarse, no tanto “de dónde viene el mal”, sino “de dónde viene que hagamos el mal” (Ricoeur, 37).

Lo que se nos propone desde esta ficción, a fin de cuentas, es entrar en una edad en la que el lamento de la víctima, el ¿por qué yo?, se entienda como una aporía a la que “la acción y la espiritualidad no van a dar solución sino una respuesta destinada a volverla productiva, es decir, a proseguir el trabajo del pensamiento en el registro del actuar y del sentir” (Ricoeur 60). Parafraseando a Ricoeur y retomando a Todorov, la reflexión sobre la narración ejemplar del mal espera conseguir que acción y sentimiento acaben por confluír en un modo de conocimiento del mal que a su vez invite a una acción práctica con el fin de disminuir la cantidad de violencia ejercida por unos hombres contra otros. Únicamente la reducción de la violencia acabará con el nivel de sufrimiento y esto sólo será posible cuando el sujeto despierte de un estado inmaduro de inocencia intelectual —o estás conmigo o contra mí— y reconozca, como hace Rogelio al mirar a Gabino, que, aún siendo distinto, el otro es también su semejante. En este

sentido, la novela mira “hacia el futuro, por la idea de una tarea que es preciso cumplir, réplica de la de un origen que es preciso descubrir” (Ricoeur 60).

De nuevo, el carácter maldito, en un sentido lúcido, de este tipo de ficción se hace explícito en la novela de Isaac Rosa *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Siguiendo una fórmula cervantina, la novela de Rosa se construye como parodia de las novelas sobre el tema de la guerra civil; dicha estrategia le permite al autor reflexionar sobre la violencia que (re)produce este tipo de ficción usando como materia prima, no una novela ajena, sino su novela *La malamemoria*, publicada en 1999. De esta manera Isaac Rosa pronuncia junto a su *non serviam* un *mea culpa* que resulta del todo ejemplar, en el sentido que le da Todorov al uso provechoso de la memoria.

Según Linda Hutcheon, para que exista una parodia obligatoriamente debe existir un texto parodiado; en el caso de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Isaac Rosa opta por utilizar otra de sus novelas, *La malamemoria*, como objeto de la parodia.⁸ Su argumento se imita con fin “paródico”, es decir, con un propósito destructor y deconstructor del posible encantamiento que produce la lectura de novelas de tendencia maniquea. Comienza la novela con la siguiente advertencia: “Mi intención honesta y confesable era volver a publicar la que fue [su] primera novela, *La malamemoria*. Ya que en su día apareció en una pequeña editorial y tuvo poca circulación y menos lectores, me pareció buena idea ponerla al alcance de quienes se han interesado por mi última novela, *El vano ayer*” (9). Considerando solamente este fragmento, el lector podría pensar que la obra publicada que tiene frente a sí es la reedición de una novela que, al carecer de éxito en su momento de publicación, aprovecha el *boom* editorial de novelas sobre el tema de la Guerra Civil para reaparecer en el ámbito “mercatorial”. Sin embargo, el autor señala que algo inusual, incontrolable e inesperado ha sucedido y que “un impertinente lector” (9) se ha infiltrado en el libro para añadir sus críticas al término de cada capítulo de *La malamemoria*. El autor invita a los lectores a no atender “a ese impertinente lector que ha intentado boicotear la publicación” (10), y que se dedique a leer *La malamemoria* “pasando por alto sus oportunos comentarios, esas fastidiosas notas que ha añadido según su capricho, y que espero podamos eliminar en próximas ediciones” (10). Además, el autor anuncia que iniciará “acciones contra tal sujeto” para evitar que “se cree un peligroso precedente” (10) ya que lo que más le preocupa, según cuenta, es que:

Cundiese el ejemplo y a partir de ahora los lectores, por mimetismo, se dedicasen a cuestionar las novelas que leen, hiciesen lecturas desaforadamente críticas, subrayasen y anotasen los textos, los sabotearan como ha hecho este vándalo con mi obra. No podemos arriesgarnos aunque los lectores pierdan el debido respeto al autor, esto es, a su autoridad, y acaben no ya criticándolo, sino hasta

mofándose de él, desnudándolo en la plaza pública. Si no detenemos esta inicial subversión, los novelistas acabaremos encogidos, acobardados, mudos.

Firma este irónico aviso el autor, Isaac Rosa, en Madrid, en el mes de octubre del año 2006. Seguida de esta advertencia el lector se encuentra con una versión distinta, siendo la misma, de la novela *La malamemoria*; es decir, halla el inicio de una mascarada en el que el autor se disfraza de “impertinente lector” para desautorizarse públicamente y delatar, a su vez, que el material del que se compone su texto pertenece a una lectura mitificada del pasado. Cada uno de los textos se hace eco del anterior pero el resultado final es una parodia que desacraliza o desautoriza la versión que sustenta la tragedia que se narra en *La malamemoria*.

La parodia en este caso resulta de colocar una historia trágica, la que se contiene en *La malamemoria*, en un contexto diferente al original. Las continuas intromisiones del “impertinente lector” rompen una y otra vez el hechizo de la ficción, es decir, su efecto catártico, desvelándole al lector los elementos que contribuyen a crear el encantamiento de las versiones maniqueas. A causa de estos momentos de interrupción, el lector se distancia de la tragedia y se percibe frente a los entresijos que mueven la construcción del esquema binario. De este modo, el lector se descubre marioneta de un autor que, a su vez, es marioneta de otros intereses. Este ardid tan cervantino como borgesiano le sirve a Isaac Rosa para invitar al lector a reflexionar sobre el proceso de escritura y de lectura de novelas escritas con un deseo de mitificar el origen de un conflicto traumático.

En este contexto, la parodia es productiva ya que lo que finalmente se consigue es desvelar los trucos del *photoshop* que transforma el pasado en un espacio que sirve de exposición de un discurso sobre la virtud propia y la maldad ajena. Entre los trucos utilizados para ganarse la empatía del lector —es decir, para convertir a uno en personaje virtuoso y al otro en malvado— el lector impertinente identifica algunos como el uso de un exceso de sensiblería descriptiva de los momentos más trágicos, una constante tendencia representativa del conflicto en términos de un maniqueísmo insalvable y esencialista, una repetida falta de rigor histórico y una acumulación de anacronismos y de descripciones que quieren pasar por veraces siendo de origen libresco.

De acuerdo con este impertinente lector, el protagonista de *La malamemoria*, un escritor fantasma llamado emblemáticamente Santos Julián, es simulacro del “llanero solitario” (443) y la novela *La malamemoria* se configura a imitación de “ese territorio de leyenda que se teje en torno a la guerra civil” (365). Por otro lado, la violencia que brota de la imposible coexistencia de ambas lecturas, la literal de *La malamemoria* y la ejemplar de *¡Otra maldita novela de la Guerra Civil!*, enfatiza la reflexión sobre el imperio del mal que gobernó “una autentica política de exterminio contra los republicanos, que no respondía

precisamente a venganzas personales” (101). De nuevo encontramos una polarización hecha a partir de un discurso ideológico que, habiendo sido perpetuado por intelectuales escritores, según apunta el historiador Santos Juliá en su libro *Las dos Españas*, es, en cierto modo, responsable de sacralizar la unicidad del significado identitario, otorgándole un carácter de eternidad, de trascendencia, convirtiéndolo en una metanarrativa de cualidades metahistóricas “por la vía del tópico que deviene en personajes planos también belenísticos” (Juliá, 243). A juzgar por su lectura, tanto Santos Juliá como Isaac Rosa y Ramiro Pinilla abogan por un clima en el que se adopten ciertas responsabilidades en cuanto a la propagación de versiones míticas del pasado. Tal y como escribe el “impertinente lector” de Rosa:

Novelas como ésta [refiriéndose a *La malamemoria*] pueden hacer más daño que bien en la construcción del discurso sobre el pasado, por muy buenas intenciones que se declaren. Debido a las peculiaridades del caso español, a la defectuosa relación que tenemos con nuestro pasado reciente, la ficción viene ocupando en la fijación de ese discurso, un lugar central que tal vez no debería corresponderle, al menos no en esa medida. Y sin embargo lo ocupa, lo quiera o no el autor, que tiene que estar a la altura de esa responsabilidad añadida. Vale. (455)

Con arreglo a lo dicho hasta aquí, podemos concluir que las novelas de Rosa, Ferrero y Pinilla emergen como signos que, al llevar en sí su propia negación, existen latiendo en la diferencia de una tensión dialéctica que significa sólo a través de lo que está ausente. En estos casos, el acto de la lectura no concluye en el placer que se desprende de la cómoda adquisición de un logro —bien mediante una investigación resuelta o de un duelo consumado—; todo lo contrario, el balance de la lectura es negativo y su constatación engendra el (re)aprendizaje de la semejanza mediante la observación de la propia naturaleza.

Todo esto no resulta en una novedad ya que si reflexionamos sobre el modo en que se construyen estas ficciones, podemos pensar que Ramiro Pinilla, Jesús Ferrero e Isaac Rosa establecen un diálogo con la escritura de las *Novelas Ejemplares* al hacer uso de un truco hábilmente analizado por Julio Baena en su estudio del proyecto Cervantino. Según Baena, la agudeza de Cervantes es la de jugar a las cartas con naipes trucados; es decir, de saber callar aquello que se quiere decir para resaltar la diferencia en su sentido derrideano de diferir del resto. Pinilla, Ferrero e Isaac Rosa quedan convertidos, de algún modo, en sabios encantadores que, del mismo modo que Baena advierte para la escritura del *Quijote*, siembran los textos de “falsas pistas al buscador de significados, ocultando los significados en verdad profundos, en verdad significativos tras falsas puertas” (Baena 3).

La existencia de puertas falsas dentro de la propia ficción conduce a la desintegración de los límites del binomio cuando éste es puesto en perspectiva; desenfocado el objetivo, surge el espacio del claroscuro y el resultado es una reflexión sobre el “modelo de virtud” fabricado en cada una de estas ficciones. Según dicho modelo —eje central de la edificación de las dos Españas—, para poder construir una ficción implicadora de virtud, hace falta, “construir la infamia ajena antes” (Baena 3). Si pensamos ahora que muchas de las novelas de la Guerra Civil están habitadas de malos y buenos, tiene sentido pensar que para cimentar la versión de los mártires hace falta engordar las maldades de los otros. Sin éstos los otros no existen y viceversa. Así se construye y se mantiene el binomio, en sí mismo falso, por lo que tiene de construcción no arbitraria. En este binomio, siguiendo a Julio Baena, no puede darse el derecho de todos porque obligatoriamente para que uno exista el otro debe cometer una falta, por lo que siempre hay uno que se beneficia.

La adquisición de este conocimiento, conduce obligatoriamente al lector a sospechar de los mecanismos que rigen el funcionamiento de la ética de la virtud en estas ficciones. Tal y como observaba Sánchez Ferlosio, una vez adquirido dicho conocimiento, el lector se peca de que sólo cuando un personaje o un argumento se “carga de razón” resulta inmediatamente transformado en virtuoso. Lo que se oculta en el proceso de su representación es que su virtud procede de la acumulación de las faltas de los otros y, en este sentido, el estudio de los personajes “virtuosos” de este binomio muestra unos mecanismos discursivos necesariamente simplificadores e idealizadores.

Así, pues, la verdadera protagonista de esta ficción es esa razón común que ante la ausencia de una ética, contesta como don Quijote al Caballero de la Blanca Luna: “Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desgraciado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra” (1497). Finalmente, la violencia que emana de la relación dialéctica de las partes que componen el signo narrativo sirve para iniciar al lector en la adquisición de un juicio que acaba por vincularse, según Ricoeur, con la “lucha ética y política contra el mal [...] En relación con esta lucha, tales experiencias son, como las acciones de resistencia no violenta, anticipaciones —en forma de parábolas— de una condición humana en la cual, una vez suprimida la violencia, quedaría al desnudo el enigma del verdadero sufrimiento” (670). Finalmente, la lectura de esta ficción discordante no resulta en el placer del consumo sino en un estado de reflexión que trasciende los límites del propio texto. Por otro lado, la ambigüedad del signo empuja al lector hacia lo que se oculta tras la ficción, es decir, hacia la contemplación de un presente contaminado de nuevas mascaradas ideológicas, cuya existencia desvirtúa la arbitrariedad que debe gobernar en todo estado de derecho en beneficio del mantenimiento de un estado de bienestar.

Obras citadas

- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke UP, 1999.
- Baena, Julio. "Los naipes de rincone(te)s cortad(ill)os: Hacia una lectura marginal de las *Novelas ejemplares*". *Revista de Estudios Hispánicos* 30.1 (1996): 67-80.
- Bértolo, Constantino. "El editor como crítico frustrado". Mayo 2008
<<http://www.escueladeletras.com>> [consultado Mayo 2008]
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Aguilar, 1960.
- Cruz, Manuel. *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Ferrán, Ofelia. *Working through Memory. Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell UP, 2007.
- Ferrero, Jesús. *Las trece rosas*. Madrid: Siruela, 2003.
- Fernández del Riesgo, Manuel. "La posmodernidad y la crisis de valores religiosos". *En torno a la Posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1990. 77 - 101.
- Gómez López-Quñones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra civil española*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Herzberger, David K. *Narrating the past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham and London: Duke UP, 1995.
- Hutcheon, Linda. *Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1986.
- Innerarity Grau, Daniel. *La sociedad invisible*. Madrid: Espasa, 2004.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2001.
- Llamazares, Julio. *Nadie conoce a nadie*. Barcelona: Alfaguara, 1995.
- Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria: Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Libertarias, 2001.
- Moreno Nuño, Carmen. *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2006.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Representations. Memory and Counter-Memory* 26 (1989): 7-24.

- Pinilla, Ramiro. *La biguera*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- Preciado, Nativel. *Camino de hierro*. Madrid: Espasa, 2007.
- Riado, José María. "El revisionismo ataca". *El País* 18 de julio 2006: 33.
- Ricoeur, Paul. *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Rosa, Isaac. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral, 2007.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. *El alma y la vergüenza*. Barcelona: Destino, 2000.
- . *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*. Barcelona: Destino, 2001.
- Juliá, Santos. *Las dos Españas*. Madrid: Taurus, 2005.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 1995.

Notas

¹ El pacto del silencio es tema central de los canónicos trabajos de Teresa Vilarós, Joan Ramón Resina, Cristina Moreiras, Eduardo Subirats y de Alberto Medina, entre otros.

² Entre otras obras, la autora analiza las siguientes: *El siglo*, de Javier Marías (1983), *El pianista*, de Manuel Vázquez Montalbán (1985), *Luna de lobos*, de Julio Llamazares (1985), *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina (1991), y "Ucronía", de Manuel Talens (1994).

³ Estoy haciendo referencia a su libro *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*.

⁴ La importancia del estudio de este duelo guía el trabajo de Carmen Moreno Nuño, Antonio Gómez López-Quñones y Ofelia Ferrán.

⁵ Según se escribe: "Trauma brings about a dissociation of affect and representation: one disorientingly feels what one cannot represent; one numbingly represents what one cannot feel. Working through trauma, involves the effort to articulate or rearticulate affect and representation in a manner that may never transcend, but may to some viable extent counteract, a reenactment, or acting out, of that disabling dissociation" (42).

⁶ En el ensayo de Gómez López-Quñones se analizan entre otras las siguientes novelas: *El jinete polaco* (1991), *Malena es un nombre de tango* (1994), *La sombra del viento* (2001), *La noche ciega* (2004), *Enterrar a los muertos* (2005), *Soldados de Salamina* (2001) y *La sangre ajena* (2000).

⁷ Por ejemplo, existe la tramitación de una Ley de la Memoria Histórica y se han producido en los últimos años actos de beatificación de mártires españoles asesinados por causa de la persecución religiosa que sufrieron durante la Guerra Civil.

⁸ Según se escribe: “Parody [...] is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” (6).