

La Recuperación de la Memoria Olvidada en Cuatro Novelas Postfranquistas

Anna E. Daren
Profesora Kathy Pollakowski
Senior Honors Thesis
4/30/14

Índice

Capítulo 1- Introducción	4
Capítulo 2- <i>El cuarto de atrás</i> (Carmen Martín Gaité)	17
Capítulo 3- <i>Soldados de Salamina</i> (Javier Cercas)	29
Capítulo 4- <i>¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!</i> (Isaac Rosa)	40
Capítulo 5- <i>El vano ayer</i> (Isaac Rosa)	53
Capítulo 6- Conclusión	64
Obras Citadas	68

Reconocimiento:

Me gustaría darle las gracias a la Profesora Kathy Pollakowski por su orientación, paciencia, y consejos a lo largo de este proceso extenso. El tema de esta tesis fue inspirado por una de sus clases. Ha sido un placer trabajar con ella este año.

También me gustaría darle las gracias a la Profesora Tamara Márquez-Raffetto por servir como la segunda lectora de mi tesis y por sus consejos.

Capítulo 1- Introducción

“Los recuerdos se transforman con el paso del tiempo y la evolución del sujeto, se mezclan, se desdibujan, se revisan se reajustan y lo que realmente sucedió queda definitivamente perdido, cada vez más rodeado de sombras o de emociones que a menudo escapan a todo control racional” (Dupláa 37).

--

Desde la muerte del Generalísimo Francisco Franco el 20 de diciembre, 1975, el tema literario de la recuperación de la memoria se ha aumentado enormemente en importancia, convirtiéndose en un tipo de “boom de la memoria” (Liikanen 43). Después de casi cuarenta años bajo una dictadura opresiva llena de censura en todo sentido de la palabra, la parte de la población española conocida como los *vencidos*, los identificados con el lado republicano que había perdido durante la Guerra Civil, quedaban libres de la opresión franquista y buscaban reconocimiento. Necesitaban una manera creativa para expresar lo que, hasta este momento, no se había podido expresar—las consecuencias del silencio, el dolor de vivir sin algunos de los derechos más básicos, y los recuerdos de una vida de represión. Al querer Franco castigar a los vencidos, “no sólo fueron condenados tras la guerra y durante el franquismo al exterminio físico y psíquico, sino condenados mediante el terror y el miedo a ocultar la palabra” (González 14). Así empezó un nuevo movimiento literario, el cual está identificado con términos como *memoria histórica*, *memoria colectiva*, *memoria comunicativa*, y otros de connotaciones similares. Hasta el comienzo de los años conocidos como la “Transición,” en que el gobierno de España se convirtió de una dictadura fascista en un país democrático, el discurso público no había hecho referencia a lo que pasó durante la Guerra Civil y la dictadura y no existía una representación de las experiencias de los vencidos. Sin embargo, a lo largo de los años noventa y los primeros años

del siglo XXI, “el hipertexto político [tendía] hacia una polarización que [reproducía] la escisión ideológica del país, mientras que los discursos artísticos-literarios [parecían] intentar interpretar los testimonios de las víctimas en un contexto más complejo” (Hansen y Suárez 32).

El intento de autores como Carmen Martín Gaité, Isaac Rosa, y Javier Cercas fue mostrar el proceso de ir investigando el pasado, mientras iban juntando historia y ficción para adecuadamente darles voz a los vencidos de la Guerra Civil Española y la dictadura. Las novelas de este tipo se basaban en acontecimientos reales, contados por testigos de la Guerra Civil Española y la dictadura de Franco o en información conseguida a través de la investigación en hemerotecas, bibliotecas, y otras fuentes. “El testigo es la puerta directa hacia el pasado y el único que con su testimonio ayuda a reescribir la historia y muestra una verdad que no se encuentra ni en los monumentos ni en los archivos históricos” (González 15). Los tres novelistas enfocan en dar vida a los testimonios de los varios testigos de la época postfranquista, los cuales incluía gente ya viva o ya muerta. Estas limitaciones hacen que los autores usen la ficción también.

Para comprender la meta del trabajo de los autores ya mencionados, es necesario que se entienda los años de la dictadura y también la Transición, un período de tiempo después de la muerte de Franco, en que se permitía una manifestación relativamente abierta de crítica sobre la época anterior de represión. Con su llegada al poder el 21 de septiembre, 1939, Franco impuso un régimen dictatorial. Durante los años de la postguerra, su fin fue borrar los cambios progresistas asociados con la Segunda República (1931-1939) y restaurar los valores tradicionales, y aún más importante, reestablecer el catolicismo como la religión del estado, tal y como había sido durante las monarquías de los siglos XVI y XVII. Su visión para sí mismo fue ser glorificado como un dios o como un rey de los siglos anteriores y para mantener una España

que no cambiara. “A major impetus of Francoist historiography came from the regime’s desire to portray the flow of history before the Franco years as narrowly causal in relation to the present, so that Francoist Spain would be viewed as an inevitable outcome” (Herzberger 115). Para establecer su poder como dictador, implementó varias formas de represión—en el campo social, intelectual, y también moral (Black 15). La cultura de varias regiones fue eliminada y reemplazada por el nacionalismo y el fascismo. Franco no quería reconciliar los dos lados de la guerra—los republicanos y los nacionalistas, sino que quería castigar el lado que él consideraba inferior—los republicanos. Hizo todo lo posible para que los republicanos no pudieran vivir con libertad. Por ejemplo, en Cataluña, fue prohibido hablar otra lengua que no fuera el castellano (Miley 1). El castigo en cambio por no cumplir con las reglas y expectativas del régimen fue el encarcelamiento o la ejecución. Además, el régimen controlaba la vida de cada ciudadano del país con el uso de la censura y la propaganda. El fin de las enseñanzas de la Falange y el pensamiento franquista fue crear jóvenes españoles cuyos valores coincidieran con los valores del catolicismo y el régimen autoritario. Aunque la vida de casi toda la población republicana cambió durante la dictadura, las mujeres fueron afectadas más que cualquier otro grupo. La vida de la mujer bajo la dictadura franquista cambió radicalmente. Su única opción fue ser esposa y madre, obviamente inferior al hombre. Después de cumplir con el Servicio Social, que fue el equivalente femenino al servicio militar para los hombres, con un enfoque en cuidar de la casa, las mujeres españolas estaban listas para cumplir con su nuevo papel de ser una de las “rebuilders of the Spanish nation, the dedicated, self-denying heart of the Catholic family and mainstay of Franco’s deeply authoritarian patriarchal regime” (Black 32).

La vida continuó así hasta la muerte de Franco en 1975, cuando empezó la época conocida como “la Transición.” El Rey Juan Carlos I, que data de 1976 a 1981, y el presidente

del gobierno de España, Adolfo Suárez, contribuyeron al proceso lento de convertir al país de España en una democracia, borrando los últimos cuarenta años con la esperanza de eliminar los errores del gobierno de Franco. En 1977, ocurrieron las primeras elecciones democráticas, en las que la Unión de Centro Democrático ganó. Como consecuencia, se instaló una Constitución en 1978, que decía oficialmente que España era una monarquía parlamentaria. La nueva España ya no tenía el catolicismo como religión oficial del país, y la Constitución incluía opiniones de todos los grupos políticos más significantes (“Spain”).

Durante estos primeros años del gobierno democrático, la Ley de Amnistía en 1977 hizo que los crímenes ocurridos durante los años de la dictadura no fueran juzgados ni investigados. Como parte del Pacto de Olvido, los que habían cometido los crímenes más horribles no fueron condenados debido a la Ley de Amnistía, que era un acto reconciliatorio entre los dos lados y “la reconciliación entre vencedores y vencidos de la guerra se entendía como uno de los requisitos imprescindibles para la vivencia y paz y en democracia y cuenta como uno de los logros de la transición” (González 32). El fin del Pacto de Olvido fue olvidar lo que había pasado durante la dictadura para que el país de España pudiera empezar de nuevo, sin provocar problemas entre los que habían apoyado al lado vencedor, los nacionalistas, y a los republicanos, que perdieron. Los nacionalistas estaban en contra del comunismo apoyado por un sector de los republicanos, y querían evadir el sentido de autonomía que conseguían. Aunque varios escritores empezaban a representar el punto de vista de los vencidos después de la muerte de Franco y después de la Transición, lo que obligó una reevaluación del pensamiento de esa época fue la Ley de Memoria Histórica de 2007, que reconoció a las víctimas de la Guerra Civil. A través de esta ley, se condenaba oficialmente los actos criminales y violentos de la dictadura franquista (“Boletín Oficial del Estado”). Según esta ley, los símbolos del régimen de Franco serían eliminados de los

lugares públicos, y los vencidos de la dictadura recibirían ayuda para encontrar dónde estaban enterrados sus familiares muertos. También, la gente que se había exiliado recibirían la ciudadanía.

Los recuerdos de la Guerra Civil Española y los cuarenta años de dictadura son completamente diferentes según los franquistas y los republicanos. Oficialmente, sólo había dos lados, dos ideologías, “dos Españas”—una fascista y dominante y la otra republicana. Francisco Franco y sus seguidores mantenían una interpretación del pasado que Ana Luengo describe como la “memoria dominante” (69). Según ellos, los españoles debían sentirse orgullosos del triunfo nacionalista y por eso su versión de lo que pasó durante la dictadura se convirtió en la versión oficial. “La memoria oficial es homogénea y reproduce únicamente la ideología del poder, sin posibilidad de réplica o deslegitimación” (Luengo 69). Los vencidos no tenían la oportunidad de dar voz a sus experiencias. Los que se quedaron en España no podían hablar abiertamente del pasado. Así que sus recuerdos se mantenían vivos a través de la transmisión oral: “la memoria de los partidarios de la República sí que siguió trans-mitiéndose de unos a otros, y de generación en generación, creando otra memoria colectiva en España no tan homogénea” (Luengo 84). Por lo tanto, con la llegada de la Transición, la tarea de los vencidos era dejar testimonio de lo olvidado. Con este fin, los padres pasaban historias de sus experiencias a sus hijos y así cobraba vida la época silenciada.

Pero ¿cómo se puede representar una época tan silenciada para los vencidos? Con una cantidad tan enorme de historias pasadas oralmente de una generación a otra generación, parecía ser un trabajo imposible. Muchos escritores que simpatizaban con el lado de los vencidos reaccionaron a la nueva época de libertad con novelas que contribuyeron al debate público sobre lo que pasó en realidad. Los novelistas postfranquistas querían hablar por las víctimas que no

podían decir la verdad para reconocer su sufrimiento. Para lograr esto, buscaban la manera perfecta y justa para representar la vida de las víctimas. Según el novelista Isaac Rosa, “nuestros autores contemporáneos son rigurosos documentalistas...la realidad, fielmente recogida por nuestros historiadores, nos tiende puentes argumentales de enorme potencial” (Hansen y Suárez 24). El tipo de literatura que Rosa describe da vida al pasado, juntando hechos reales de una historia silenciada y olvidada y elementos de ficción para mantener el interés del público y del lector. A menudo, escribir obras narrativas sobre esta época requería mucha investigación para que los autores pudieran conseguir verificación histórica, “newly discovered proofs; facts that might have been common knowledge among specialists but not among others; puzzle pieces that had not been put together; and testimonies that no one ever heard before” (Faber 142). Como resultado, la recreación del pasado para Martín Gaité, Javier Cercas, y Isaac Rosa fue un proceso largo y complicado, una búsqueda emprendida por sus protagonistas.

La memoria es una de las fuentes más importantes para estos novelistas en la reconstrucción del pasado. Al mismo tiempo, tiene sus limitaciones en su poder de recrear la verdad porque “distorting and forgetting may be essential to remembering” (Resina 85). Como consecuencia, emplear la memoria para hablar de la dictadura franquista y la vida de las víctimas bajo la opresión no siempre da como resultado una novela de hechos comprobables. Al contrario, es posible mostrar las realidades del pasado a través de una novela de ficción, y esto es lo que resulta a menudo:

Memory, whether of the kind developed at an individual level, or of the sort that is constructed socially and internalised by the group, is in all cases an *invention*...It is an invention that wishes to account for a specific conception of the individual or group. That is to say, it is an interpretation of a reality that, essentially, aims to justify the intervention

of the main actors involved, and to rationalise the experience of those who create or impose memory itself. (Ros 18)

Según Ros, la memoria es una construcción inventada que muestra la historia de un grupo o de un individuo, y conduce a diversas versiones de los acontecimientos. Los novelistas postfranquistas intentan crear una historia auténtica, pero la naturaleza de este tipo de literatura requiere el empleo de la invención de los hechos.

Obviamente, un aspecto importante de la memoria es que es un esfuerzo enormemente limitado debido a la dificultad de conocer la verdad. Como ya se ha señalado, algunas maneras para aprovechar este trabajo son a través de la *memoria histórica*, *memoria colectiva*, y *memoria cultural*. Con respecto a la memoria colectiva, es importante recordar que el enfoque es el grupo y sus experiencias en la historia. Según Christina Dupláa, la memoria colectiva es algo subjetivo, con la que varios individuos que forman un grupo se identifican para que puedan comunicar una historia de un momento específico. Para la gente que sufría, “la memoria colectiva se convierte en términos simbólicos, en un arma de resistencia: en un lenguaje de denuncia” (Dupláa 33). En contraste, Hansen y Suárez notan que “la ‘memoria colectiva o cultural’ es un concepto más amplio que además de la mencionada memoria histórica comprende las tradiciones, creencias, rituales y mitos de este grupo” (29). En otras palabras, se ofrece un punto de vista más completa pero menos crítica de la época mencionada y estudiada.

Aunque vale la pena explorar todos los términos un poquito, para el propósito de esta tesis aplica más el concepto de la memoria histórica. La memoria histórica “se caracteriza por una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial de un determinado grupo” (Hansen y Suárez 29). Esta idea

ofrece la noción que los autores que utilizan la memoria histórica para representar el pasado están criticando un aspecto o varios aspectos de la sociedad en que viven. Se supone que los vencidos de la Guerra Civil, quienes sufrieron más que nadie bajo la dictadura franquista, son los que criticarían el lado opuesto a través de la literatura de estilo memoria histórica.

Las obras de Carmen Martín Gaité, Javier Cercas, y Isaac Rosa tienden a ser novelas que critican, explícitamente y también sutilmente, la vida censurada y silenciada que resultó debido al control de Franco y su régimen. Aunque varios términos se han ofrecido, es necesario introducir otra idea, la *memoria pública*, que busca combinar recuerdos del pasado para que una sociedad “pueda comprender su historia, su presente, y por implicación, también su futuro” (Hansen y Suárez 37). La cantidad de términos relacionados con el trabajo de recuperar y reconstruir el pasado demuestra el hecho de que ese proyecto no es simple sino muy complejo y variado, que depende del autor y sus creencias personales o propósitos, como inventor de literatura sobre un tema tan importante.

En "Pasados imaginados-Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo," Elina Liikanen trata de organizar la literatura basada en la memoria histórica en tres categorías, que se pueden aplicar a las novelas estudiadas para esta tesis: *El cuarto de atrás*, *Soldados de Salamina*, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, y *El vano ayer*. Los tres modos de escribir del pasado son el *vivencial*, el *reconstructivo* y el *contestatario*. Empezando con el modo vivencial, se ve que una manera de representar el pasado es retratarlo como algo vivo—algo con el que el público puede identificar como una experiencia que podría haber ocurrido en su propia vida. Según Liikanen, el modo vivencial está caracterizado por la presencia de “una voz narradora impersonal, omnisciente. . . .se establece un fuerte vínculo emocional entre el lector y los personajes” (45). Como consecuencia, las novelas

que utilizan el modo vivencial suelen tener muchos detalles, a veces demasiados, para que el lector entienda y se relacione con los sentimientos expresados. Con el sobreuso de detalles, el lector es capaz de recordar y pensar en la época ya vivida, posiblemente por sí mismo o por sus antepasados.

A menudo en las novelas vivenciales, el autor explora los roles de género que eran típicos de la época susodicha. Por ejemplo, en el modo vivencial, la mujer tiene dos papeles importantes—ser esposa y tener hijos. Otra característica del modo vivencial es el uso del orden cronológico. Presentando cada detalle y evento en el orden en que ocurrió, el modo vivencial se transforma en literatura bastante sencilla, donde existe gente buena y mala. Para poder representar el pasado, muchos datos históricos aparecen en este tipo de novela, los cuales se consiguen a través de una serie de entrevistas con testigos de la época. Toda la “documentación histórica en la construcción” de obras vivenciales ayuda a recordar el pasado y también a sugerir nuevos modos de mirar hacia el pasado desde un punto de vista activo en el presente (Liikanen 47). Por lo general, los autores consiguen esta meta con un fin claro para sus novelas.

Mientras el modo vivencial es bastante claro y cronológico, el segundo modo—el reconstructivo—es más reflexivo y consiste en mostrar un proceso de recuperación de los hechos. Los autores logran esto por crear acción en el presente y también en el pasado. Debido a los diferentes niveles temporales, las novelas reconstructivas son más complicadas y menos cronológicas que las novelas vivenciales. Obras de este tipo se tratan del proceso de investigar los hechos concretos, normalmente en busca de “la verdad” histórica. Además, el autor, y también el narrador y los personajes de una historia reconstructiva, tienen que elegir los hechos que les parezcan más interesantes, útiles, o comprobables. Un elemento común de las novelas reconstructivas es “una de las propias raíces de la identidad...hay un personaje mayor, testigo de

los hechos sometidos a investigación, con quien el narrador-protagonista llega a identificarse” (Liikanen 48). Liikanen explica que los personajes y los narradores de estas novelas van buscando sus propias historias mientras intentan encontrar las memorias que se apliquen a la trama de sus novelas. Como el modo vivencial, el modo reconstructivo utiliza elementos históricos para crear una historia verdadera, que a veces incluye elementos de ficción.

Aunque el modo reconstructivo es menos coherente y menos simple que el modo vivencial, el modo contestatario añade un nuevo nivel de complejidad a la novela que busca recuperar el pasado olvidado. En las novelas contestatarias, el autor exige que el lector sea más activo en el proceso de leer y crear el pasado. Para explicar el modo contestatario, Liikanen habla de uno de los autores que se estudia para esta tesis—Isaac Rosa. En algunas de sus novelas, Rosa emplea un narrador que ofrece una variedad de historias, entre las cuales el lector tiene que elegir la que le parezca mejor. Rosa y otros autores de obras contestatarias no quieren que el lector sea pasivo en la búsqueda del pasado olvidado, sino que esperan que el lector piense, comprenda, e imagine varias tramas para la historia. Esto sugiere que no existe una sola versión del pasado y requiere que el lector reflexione sobre la historia en vez de simplemente leer y aceptar lo que un autor ofrece como la verdad.

Para esta tesis, estudiaremos cuatro novelas de tres autores—*El cuarto de atrás*, *Soldados de Salamina*, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* y *El vano ayer*. *El cuarto de atrás* fue escrito en 1978 por Carmen Martín Gaité, y documenta el proceso complicado de recordar la vida de una mujer durante la dictadura de Franco a través de una entrevista personal con un personaje que exige mucha información sobre su vida. Martín Gaité ganó mucha fama debido a esa novela artística y única, en que la narradora “C” (Carmen Martín Gaité) va escribiendo la misma novela que nosotros, los lectores, estamos leyendo. De manera igual, *Soldados de*

Salamina, que fue escrito en 2001 por Javier Cercas, se trata de la recuperación de la verdadera historia sobre el fascista Rafael Sánchez Mazas. Mientras el narrador (Cercas) busca los hechos necesarios para el “relato real” que quiere construir, escribe la novela que nosotros, los lectores otra vez, leemos en un libro tangible.

Las dos novelas de Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) y *El vano ayer* (2004) son diferentes de las novelas de Martín Gaité y Cercas porque requieren una lectura más crítica debido a la cantidad de detalles específicos. En *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Rosa añade varias páginas de “paratexto” después de cada capítulo para criticar la escritura de su primera novela *La malamemoria*. El autor Rosa, quien es el narrador del paratexto también, está criticando la novela en general, pero también las palabras específicas que él mismo escribió. Esa crítica se transforma en una historia separada de la novela principal. Como resultado, el lector tiene que leer dos textos y pensar en los dos por separados pero también como una entidad. Finalmente, *El vano ayer* exige una lectura cuidadosa para que el lector pueda elegir entre los detalles a lo largo de la búsqueda de la verdad sobre el profesor Julio Denis y un estudiante, André Sánchez. El lector tiene que decidir cuál personaje debería ser desarrollado más y cuáles hechos debieran contribuir más a la trama de la novela.

En cada una de estas cuatro novelas, los autores utilizan una técnica literaria llamada la *metaficción* que contribuye un elemento de ambigüedad a la historia. Por eso, el proceso de reflexión que se encuentra en los modos susodichos es un trabajo bastante complejo. Un autor de una novela de metaficción hace que se confundan las separaciones convencionales entre el narrador, el texto/historia, y el lector para que se dé cuenta que la novela es algo inventado por el escritor. En el caso de las cuatro novelas estudiadas, por ejemplo, el autor se confunde con el narrador y puede identificarse con el protagonista. Es difícil distinguir entre la novela que el

lector está leyendo y la historia dentro de la novela que los personajes van creando. Además, existe una falta de cronología en varias novelas que utilizan la metaficción. A menudo, es casi imposible distinguir entre el pasado y el presente o entre el mundo del sueño y el mundo de la realidad. Esas características hacen que una novela de metaficción sea bastante confusa para el lector (“The Metafictional Mode” 15).

Esta tesis mostrará las diferentes técnicas literarias empleadas por Carmen Martín Gaité, Javier Cercas, y Isaac Rosa en sus novelas respectivas e indicará el hecho de que durante los últimos cuarenta años después de la muerte de Franco, la literatura española cambió mucho, con una meta específica en la mente de los autores. La razón por ese cambio es sencilla. Los escritores esperaban representar las historias de los testigos y familiares de testigos de la Guerra Civil Española y la larga dictadura franquista para establecer un recuerdo oficial de los vencidos. Esto es importante en particular porque hablar de los acontecimientos de estos años fue prohibido por varios años debido a la censura y las limitaciones impuestas por el régimen de Franco. Esta tesis intenta comparar y contrastar cuatro ejemplos representativos de la narrativa del “boom de memoria” para que se entiendan la magnitud del discurso literario de la memoria de la postguerra. Se verá el gran poder liberador de hablar de una época silenciada que todavía afecta la vida de muchos españoles. Además, mostrará que la literatura puede convertirse de una búsqueda de la verdad en un proceso de autoconocimiento para el autor mismo. Lo más importante en las cuatro novelas estudiadas es ver como cada novelista recupera la memoria olvidada de las víctimas, quienes ofrecen la única conexión directa con el pasado. La incorporación de los testimonios de esa época no sólo “nos ayuda a entender y conocer cómo está hecho el presente, sino que nos ofrece la posibilidad de influenciarlo y transformarlo para que esas injusticias no vuelvan a ocurrir, al mismo tiempo que se reconoce la deuda presente de

las injusticias pasadas” (González 17). Si entendemos los errores del pasado debido a la literatura escrita sobre la dictadura, sabremos con más certeza cómo evadir los mismos errores en el futuro.

Capítulo 2- *El cuarto de atrás*

“El cuarto de atrás *can serve as a prime example for students of how history and fiction cross paths. Martín Gaité was trained as a historian, and she has framed her most prominent novel with a strong sense of the historical and infused the novel with a thoughtful reflection on how the past is always constructed by the stories told about it*” (Herzberger 113).

--

En 1975, justamente después de la muerte de Franco, Carmen Martín empezó a escribir *El cuarto de atrás*, una obra compleja que junta historia y ficción. Esta novela, arraigada en los años de la dictadura de Franco, fue publicada en 1978, y combina elementos de la vida de Carmen Martín Gaité con una historia extraña de la narradora “C” y su entrevista con un personaje llamado el hombre de negro. A lo largo de *El cuarto de atrás*, el lector se entera de una serie de hechos sobre la vida de “C,” que vivió los años de su juventud y madurez durante la dictadura. Se ve claramente que Martín Gaité buscaba con esa novela una oportunidad para recuperar los acontecimientos de su propia vida durante esa época y así dejar un vivo retrato de la mujer en la sociedad franquista. Utilizando la técnica de la metaficción, Martín Gaité escribe sobre el proceso de escribir el mismo libro que nosotros como lectores estamos leyendo. Como indica Robert Spires, en *Beyond the Metafictional Mode*, hay una “violación” entre los papeles de la narradora, el lector, y la historia. Esto se logra a través de la transformación de la narradora en personaje y lectora de su propia historia. También se encuentra en la creación de su propio lector, en la figura del hombre de negro. Además, la narradora “C” vive en un mundo autobiográfico de Carmen Martín Gaité, la autora, pero también dentro de un mundo de la fantasía. Esto se ve como consecuencia del cuento dentro del cuento—una técnica común de la

metaficción. Esta presencia de los dos mundos contribuye a la complejidad de la obra de Martín Gaité, que se complica aún más por la ambigüedad del mundo fantástico en que está situada la historia contada. Martín Gaité aumenta su uso de la metaficción con la utilización de una teoría literaria muy específica, que deja clara la importancia de comunicar su pasado. Esas memorias que se transmiten en *El cuarto de atrás* se relacionan con la vida real de Martín Gaité—algo que otros novelistas de la postguerra no logran con el mismo nivel de éxito porque no vivieron durante la dictadura.

Empezando con el epígrafe de la novela, que es una cita del intelectual francés Georges Bataille, se ve claramente que Martín Gaité buscaba un proceso de recordar y revivir el pasado. “La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia.” Martín Gaité eligió palabras específicas que subrayan la dificultad de dar vida a su propio pasado, pero también para indicar que la falta de comunicación sobre la época silenciada hace que el recordar el pasado sea más complicado de lo que uno pensaría. En el primer capítulo, la narradora “C,” que identificamos con Carmen Martín Gaité misma, está dentro de un mundo de fantasía, en el que imagina y sueña con encontrar una carta y libros y ver dibujos de un hombre. Además, la narradora está luchando con el hecho de que no sabe si sueña o si está despierta. Un elemento muy importante de la técnica de la metaficción es el establecimiento de confusión entre el lector, el cuento, y el autor. El resultado es más comentario sobre el tema de la novela—en este caso, la recuperación del pasado. En *El cuarto de atrás*, aún en el primer capítulo, hay ambigüedad sobre el tiempo en que todo está ocurriendo. ¿Es el pasado o el presente? Lo que sí sabemos como lectores es que los acontecimientos de la novela tienen una cierta cercanía a la vida de Martín Gaité, lo que es muy evidente a través de la novela, especialmente cuando nos enteramos de su miedo y su deseo de escapar.

Debido a la proximidad personal de esa época para Martín Gaité, ella formó su propia teoría literaria para que existiera una manera atípica y únicamente suya de representar el pasado. Para ella, la función más importante de la literatura es que sirve como medio de comunicación. Así creó el personaje del hombre de negro en *El cuarto de atrás*, con quien la narradora habla a lo largo de la novela. Martín Gaité dijo, “si la incomunicación no existiera, no existiría la literatura,” (Brown y Smith 66). Obviamente el hombre de negro es el personaje que hace preguntas y evoca más información que la narradora ofrecería sin su presencia como entrevistador. Para Martín Gaité, él hace posible las conversaciones difíciles. Él es el interlocutor ideal que buscaba. El hombre de negro es la persona que hace avanzar la conversación y la novela. Su función en *El cuarto de atrás* es ayudar a la narradora “C” a entrar en su memoria olvidada con el uso de preguntas personales, que traen a la superficie los recuerdos reprimidos. Por ejemplo, se evocan varios recuerdos de la época franquista y la frecuencia con que la narradora escapaba o se refugiaba como niña porque el hombre de negro la acusa de ser “una fugada nata” (Martín Gaité 108). Aunque lo niega al principio, la narradora “C” se da cuenta de que su imaginación fue su modo de escapar para poder “salvarse, divertirse, sobrevivir...” (109). Según Martín Gaité en *La búsqueda de interlocutor*, el interlocutor debe apoyar al narrador de una novela para que los dos juntos puedan transformar el pasado y enriquecerlo en forma de conversaciones sobre el pasado, y esto es la función clave del interlocutor en esa novela (25).

Brown y Smith, en *El cuarto de atrás: metafiction and the actualization of literary theory*, señalan que la importancia del interlocutor se relaciona con otros conceptos de su teoría literaria: la literatura está fundada en la memoria y su evolución puede lograr un tipo de exorcismo catártico. Para Martín Gaité, “la memoria es la base de la literatura.” Ambas ideas son muy evidentes en *El cuarto de atrás*, donde el lector conoce muchos detalles de la niñez y la vida en

general de Martín Gaité (67). Ese viaje por sus recuerdos ocurre en el pasado y en el presente, y parece no tener orden en algunas partes. Martín Gaité no escribió *El cuarto de atrás* con un sentido cronológico porque intentó mostrar que la memoria es caótica, especialmente cuando alguien va recordando con libertad. Al mismo tiempo, este esfuerzo difícil rinde un sentido de desahogo. El hombre de negro exige que “C” piense en los recuerdos dolorosos de su pasado. Los dos hablan del miedo que “C” tenía como niña, y hablan de la guerra y de la muerte de mucha gente durante la dictadura. Esas conversaciones entre la narradora y el hombre de negro sirven como una catarsis para la narradora, y probablemente para Martín Gaité también. Ambas pueden hablar como si estuvieran hablando con un psicólogo, expresando lo que de otra manera no podría haber sido expresado.

Mientras “C” habla en su casa con el hombre de negro, el lector se entera de muchos detalles sobre la época de la dictadura. Ella se acuerda de cuando vio a la hija de Franco, Carmencita Franco, y notó la tristeza que probablemente experimentaba por ser la hija de alguien con tanto poder y tanta riqueza. También rememora sus visitas al teatro en Madrid. “Ningún paisaje del mundo, ninguna ceremonia religiosa, ningún desfile podían producirme tanta emoción como la que experimentaba al asomarme al patio de butacas iluminado por grandes arañas de cristal y tomar asiento en aquel balcón...” (Martín Gaité 78). Pero lo que nos ofrece más es una vista al mundo del refugio, “Bergai,” que inventó la narradora con su amiga de la niñez. Esa idea de refugiarse está conectada con la otra función de la literatura para Martín Gaité—la literatura como escapismo. La invención de Bergai fue la primera vez que la narradora se había refugiado de su mundo real. Para Martín Gaité, la literatura es una huida de lo real porque con la literatura, uno puede eludir “la rutina, como rechazo de un mundo agobiante, obligatorio, y consabido” (Brown y Smith 63). El hombre de negro funciona como un medio de

comunicación, pero su papel más importante es exigir que “C” no tenga demasiado miedo del pasado. Como un esfuerzo de eludir ese miedo, Martín Gaité escribe con mucha ambigüedad, que también puede ser una manera de escaparse de los detalles dolorosos de su vida durante la dictadura. La incorporación de la ambigüedad añade al mundo de fantasía en que se sitúa la entrevista con el hombre de negro.

Una característica destacada de la obra es la presencia de la fantasía a lo largo de *El cuarto de atrás*, pero especialmente con respecto a la niñez de la narradora y las ocurrencias extrañas durante la noche de sueño y durante la entrevista con el hombre de negro que sigue. Cuando la narradora “C” experimenta el insomnio al principio de la novela, alude a los requisitos de una novela fantástica, y también señala cómo se escribe ese tipo de novela:

Ahí está el libro que mi hizo perder pie: *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, vaya, a buenas horas, lo estuve buscando antes no sé cuanto rato, habla de los desdoblamientos de personalidad, de la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre; es de esos libros que te espabilan y te disparan a tomar nota. (Martín Gaité 27)

Obviamente, *El cuarto de atrás* cabe dentro de esta descripción porque se ha roto la distancia entre sueño y realidad, pasado y presente, y confunde los papeles de narrador, personaje, y lector. Su interés en este libro de Todorov le hace querer escribir una novela de fantasía y es precisamente en este ambiente de ambigüedad que se desenvuelve su búsqueda. La narradora recuerda su niñez, cuando jugaba y vivía dentro de un mundo de fantasía en sus juegos de escondite y también en sus invenciones con su amiga.

El título del tercer capítulo de *El cuarto de atrás* es “Ven pronto a Cúnigan,” y explora el lugar exótico en que la narradora vivía en su imaginación para esconder y escaparse de lo que estaba pasando en el mundo real bajo el poder de Franco. Más tarde en la novela aprendemos más de Bergai, la isla imaginaria que ella inventó para que pudiera soñar e imaginar cosas fuera del mundo prohibido en España. “Bergai—digo—se inventó partiendo precisamente de la escasez, como todas las fantasías” (Martín Gaité 154). Bergai era un mundo secreto a que “se llegaba por el aire” (Martín Gaité 153). Durante la dictadura, la narradora sentía la necesidad de escaparse del mundo que la rodeaba. Era un mundo de miedo—de las tormentas como niña y también miedo de correr riesgos en cuanto a su literatura como escritora más madura. Para la narradora “C,” Bergai era un sitio para refugiarse y para los tiempos cuando quería sentirse aislada de su temor y el mundo en que vivía. Cuando la narradora describe la época cuando estaba en Madrid, la describe como “una época de escasez” (156). Aquí aprendemos más sobre la experiencia de los vencidos, que es el propósito de una novela del tipo memoria histórica. “C” dice que hay ciertas palabras típicas de la época del franquismo: “...amortizar, requisar, racionar, acaparar, camuflar y otros verbos semejantes que, de la noche a la mañana, andaban en boca de todo el mundo y era imposible ignorarlos, yo también los decía, aunque no entendiera del todo su significado; entendía lo fundamental, que tenían que ver con la necesidad y se oponían al placer” (157). No hay duda sobre cómo pensaba Martín Gaité sobre el franquismo y su efecto en la vida de cada persona en el lado de los que se oponían al régimen. Esas palabras poderosas subrayan el sentido de sufrimiento que existía para los vencidos y así el lector puede entender las experiencias reales del lado marginalizado.

Además de la invención de Bergai, había un lugar concreto en su vida que también se identificaba con el escapismo. Es evidente que, como niña, la narradora era muy imaginativa,

especialmente en la casa de su abuela, donde visitaba con frecuencia. Martín Gaité, en su papel de autora de esta novela, introduce claramente el tema de la memoria cuando hace que la narradora recuerde el cuarto de atrás en la casa de su madre “como un desván del cerebro” (83). La narradora, igual que su madre, tenía un cuarto de atrás en su casa familiar de Salamanca. En cuanto al poder del cuarto de atrás, la narradora dice, “los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos,” en que ofrece la idea de que el cuarto de atrás es un sitio para guardar memorias del pasado (83). “C” describe un sitio especial de su niñez donde su imaginación corría con libertad. Con el uso de este sitio especial, Carmen Martín Gaité indica que durante la dictadura, había sueños y fantasía, pero que era necesario mantenerlos escondidos por las normas y reglas impuestas por Franco y su gobierno.

En varias de sus novelas, incluyendo *El cuarto de atrás*, Martín Gaité muestra las normas de la sociedad franquista a través de una descripción detallada del papel de la mujer. En *El cuarto de atrás*, cuando la narradora “C” habla del pasado, el lector revela el rol estereotipado de una mujer “normal.” “C” recuerda cuando una señora decía, “Mujer que sabe latín no puede tener buen fin,” (84) sugiriendo que una mujer educada era un peligro:

La retórica de la postguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge en los años de la República y volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado de madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano...Las dos virtudes más importantes eran la laboriosidad y la alegría, y ambas iban indisolublemente mezcladas en aquellos consejos prácticos, que tenían mucho de infalible receta casera. (Martín Gaité 85)

No hay duda sobre el punto de vista de Martín Gaité en cuanto a las limitaciones impuestas en la mujer. La narradora “C” habla con sarcasmo sobre los deberes de la mujer española señalados en la propaganda del franquismo, que la representaba como “la enfermera de España la nueva...bastaba con tener limpios todo los rincones de la casa para que huyera avergonzada de su banal existencia” (Martín Gaité 86). Aquí alude a la Sección Femenina, una organización de la Falange para mujeres, cuyo fin fue asegurar que las mujeres españolas fueran tradicionales y sirvieran a la Patria por cuidar de la casa y procrear. Como se ve en *El cuarto de atrás*, Martín Gaité toma un punto de vista muy crítico sobre el pasado de la mujer cuando “C” se ve a sí misma en el espejo en la cocina, como todas las mujeres de la época anterior. Después de comentar en la Sección Femenina, se acuerda del hecho de que el “premio” para la mujer española era el noviazgo. Sin embargo, en la cocina, pensando en llamar al hombre de negro, quien estaba en otra habitación, se da cuenta de que lo “ideal” de los años cuarenta no deberían haber sido así, pero la mujer—en este caso, ella—sigue esperando y pensando en el hombre y pensando en servirlo. Hablándose a sí misma en el espejo, dice, “Gracias, mujer, pero no te preocupes, de verdad, que sigo siendo la de siempre, que en esa retórica no caigo,” indicando su consciencia de sus sentimientos sobre el papel de la mujer (71).

Empezando con esta escena, y pensando en el resto de la novela en cuanto a sus referencias históricas, el lector puede entender que Martín Gaité, como autora y también la narradora “C,” lucha contra las normas y la represión del régimen. Catherine Bellver describe cómo Martín Gaité cuestiona y niega la conformidad bajo el régimen franquista. Sin embargo, Bellver sugiere que Martín Gaité no es una autora que busca con su literatura crear un tipo de discusión oficial sobre los problemas sociales y morales de la época. Lo que hace Martín Gaité es expresar “a positive sense of hope in [the] frequent presentation of possible avenues of escape

from social repression” (Bellver 4). Para explorar esa represión y criticar el modelo tradicional de la mujer, Martín Gaité artísticamente coloca la culpabilidad en las manos de Franco y sus seguidores. Con respecto a la literatura que combina referencias a lo político, lo religioso, y a lo educativo, Bellver destaca que “these oppressive forces attain their desired political goals of social order and structural stagnation, on an individual level, they banish freedom of thought, dilute vital energy, degrade life by reducing it to trivialities...” (4). Obviamente, Martín Gaité cumple su papel como testiga de esta dictadura y también como autora de novelas que tienen la recuperación de la memoria reprimida como tema principal a través de su crítica social de la mujer. Se ve claramente que en *El cuarto de atrás*, Martín Gaité introduce un problema grave que tiene con la época del franquismo, pero lo introduce con sarcasmo e ironía para que el lector goce de su novela y pueda entender su opinión.

Su descripción de la mujer es irónica, especialmente cuando está en la cocina y se da cuenta de que su rebeldía parece haber desaparecido cuando actúa como cualquier mujer “típica” de la época franquista. En contraste, su tratamiento del efecto del poder de Franco y también de la muerte de Franco fue escrito con un estilo más serio:

Franco es el primer gobernante que yo he sentido en mi vida como tal, porque desde el principio se notó que era unigénito, indiscutible y omnipresente, que había conseguido infiltrarse en todas las casas, escuelas, cines y cafés, allanar la sorpresa y la variedad, despertar un temor religioso y uniforme, amortiguar las conversaciones y las risas para que ninguna se oyera más alta que otra. (Martín Gaité 115)

El lector puede sentir lo que experimentó la narradora y el resto de la sociedad durante la dictadura. Martín Gaité no critica el régimen en una manera obviamente negativa. Sin embargo,

presenta la situación en España con un dictador omnipresente y poderoso que hizo que todos supieran que él estaba en control. Además, “C” describe el día del entierro de Franco y nota, “no soy capaz de discernir el paso del tiempo a lo largo de ese período, ni diferenciar la guerra de la postguerra, pensé que Franco había paralizado el tiempo, y precisamente el día que iban a enterrarlo me desperté pensando eso con una particular intensidad” (Martín Gaité 116). Esa frase muestra la opinión de los vencidos durante la época de la dictadura de Franco y contribuye a la evidencia de la gran influencia de Franco. Parece que para la narradora, y probablemente Carmen Martín Gaité también, la época del franquismo fue un período casi increíble porque Franco había estado en el control por tanto tiempo. Era difícil imaginar el fin de la dictadura. Como consecuencia, la muerte de Franco fue una sorpresa. Cuando habla del tiempo como algo paralizado, sugiere que la dictadura franquista afectó a la gente del país personalmente y casi terminó el paso natural de sus días y vida en general. El entierro de Franco fue televisado por todo el país, y marcó la muerte de un líder que había afectado a todos.

Para aumentar estos dos ejemplos claros de la recuperación del pasado, el uso de la metaficción en *El cuarto de atrás* hace que Martín Gaité pueda escribir una novela del género fantástico sobre el pasado en una manera creativa. Mientras otros autores como Javier Cercas buscan establecer una trama comprobable, Carmen Martín Gaité escribió su obra en una manera más fantástica, confundiendo los elementos de personaje, narrador, y lector. Según Mario Santana, lo que busca esa novela y otras novelas del tipo memoria historia es la recuperación de “un pasado que hasta el momento de iniciarse la narración es desconocido y relativamente ajeno; el recuerdo de unos acontecimientos que no se han vivido en carne propia pero cuya necesidad de rememoración se siente muchas veces como si fuera un deber moral” (100). Martín Gaité es la única de los tres autores estudiados para esa tesis que vivió durante la época discutida. Parece

que con *El cuarto de atrás*, intentó cumplir con su “deber moral,” pero no quería simplemente escribir una novela de crítica directa al franquismo. En vez de denunciarlo explícitamente, ha hablado de sus consecuencias, fijando el enfoque en su propio pasado, una época de miedo, insomnio, y refugios, sin cronología. Lo hace con mucha emoción y detalle, que es una característica típica de una novela vivencial.

Aunque el estilo de Martín Gaité no cabe directamente dentro de los modos vivencial o reconstructivo establecidos por Liikanen en la introducción de esa tesis, parece que esa novela comparte algunas características de los dos modos con un tono muy autobiográfico. Según Santana, en *El cuarto de atrás*, “no se trata de recordar solamente qué pasó, sino también de recuperar las emociones, los afectos que constituyeron el caldo de cultivo de su formación como individuo” (103). La novela evoluciona con un tono más autobiográfico que las otras tres novelas estudiadas para esa tesis, porque Martín Gaité experimentó la época sobre la que escribe y que critica abiertamente. En este sentido, esta obra parece una novela vivencial porque incluye la vida real. Santana añade una frase clave para mostrar la meta específica de Martín Gaité. “C, la narradora de *El cuarto de atrás*, no sufre de amnesia, al contrario, ella sabe lo que quiere contar (la experiencia de la vida cotidiana bajo el franquismo)” (103). Por otro lado, las novelas vivenciales suelen tener cronología, que no está presente en *El cuarto de atrás*. Sin embargo, Carmen Martín Gaité obviamente representa su propia experiencia vivida. El lector puede conectar con sus visitas a la casa de su abuela en Madrid, sus miradas a la gente en el teatro, la creación de Bergai, y sus sentimientos el día del entierro de Franco, debido a la descripción cuidadosa por Martín Gaité. Estos detalles y la escritura específica sobre los sentimientos de la narradora sobre sus refugios caben bien dentro del modo vivencial.

En cuanto a las maneras en que parece ser del modo reconstructivo, *El cuarto de atrás* tiene una cualidad muy clave. A lo largo de la novela, el lector tiene que reflexionar sobre las dos épocas de que la narradora habla. Ese cambio entre el pasado y el presente confunde al lector y introduce una falta de cronología, que es típico de las obras reconstructivas y también metaficcionalizadas. En la introducción de esa tesis, se señala que las novelas reconstructivas son obras de investigación. Se ve esa idea claramente en *El cuarto de atrás* porque “C” va aprendiendo hechos de su propia vida. Al principio de la novela no sabía cuál sería el tema para su próxima novela. Sin embargo, esto cambia, y después de apuntar mucho durante su conversación con el hombre de negro, “C” se da cuenta de que su siguiente novela se tratará de la postguerra. A través del proceso de aprender de su propia experiencia, “C” como autora puede decidir qué quiere escribir. Además, a lo largo de la novela, el número de folios (que aprenderemos es la misma novela que nosotros, los lectores, estamos leyendo) “parece haber engrosado” (Martín Gaité 91). Al final de la novela, encuentra los folios, y empieza a leer la novela que empieza con las mismas palabras que *El cuarto de atrás*. Este viaje parece haber sido largo y complicado, pero el resultado es una descripción brillante y honesta de la época anteriormente silenciada por la narradora.

Capítulo 3- *Soldados de Salamina*

“Me intrigaba esa época final de retiro y displicencia, pero sobre todo los tres años de guerra, con su peripecia inextricable, su asombroso fusilamiento, su miliciano salvador y sus amigos del bosque, y un atardecer de Cancún (o del hotel de Cancún)...decidí que, después de casi diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo, y decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela sino sólo un relato real, un relato cosida a la realidad, amasado con hechos y personajes reales...” (Cercas 50).

--

En 2001, más de veinte años después de la publicación de *El cuarto de atrás*, Javier Cercas escribió *Soldados de Salamina*, una novela dividida en tres partes, que explora la búsqueda de información sobre el fusilamiento fallido del falangista, Rafael Sánchez Mazas. Lo que le intrigaba más fue el hecho de que este falangista activo y escritor conocido había sido salvado por un militar republicano. En esa novela, Javier Cercas como autor y también como narrador de la trama dentro de la novela misma va reconstruyendo el pasado desconocido de Sánchez Mazas. *Soldados de Salamina* es un tipo de investigación histórica, pero la meta de la novela no es necesariamente dar una historia comprobable, sino una imagen más positiva de la época anteriormente explicada. Al comienzo de la novela, vemos que el narrador es un escritor no muy logrado y tampoco sabe mucho de la historia de los años de la guerra. Cercas nota que en esta época, no se hablaba de Sánchez Mazas y añadió, “su nombre no era para mí más que el nombre brumoso de uno más de los muchos políticos y escritores falangistas que los últimos años de la historia de España habían enterrado aceleradamente, como si los enterradores temiesen que no estuvieran del todo muertos” (Cercas 19). Como Carmen Martín Gaité en *El*

cuarto de atrás, Cercas creó una novela sobre el proceso de escribir una novela, pero añade un aspecto más histórico y menos del modo vivencial. No existe la misma sensación de la vida diaria del pasado en *Soldados de Salamina* que estaba tan presente en *El cuarto de atrás*, vista a través de los recuerdos de la narradora “C.” Aunque utiliza la técnica de la metaficción, como exploramos en el segundo capítulo de esta tesis, Cercas se concentra más en uno de los tres modos de escribir del pasado que fueron presentados en la introducción—en este caso—el modo reconstructivo. Como fue introducido en el primer capítulo, el modo reconstructivo es bastante exigente y busca recuperar los hechos a través de una investigación, utilizando varios niveles temporales.

Antes de entrar más en las técnicas literarias utilizadas por Javier Cercas, vale la pena estudiar las tres partes de *Soldados de Salamina* y examinarlas en cuanto a sus propias características y propósitos dentro de la novela y dentro de la meta principal de una novela de tipo memoria histórica. En la primera parte de la novela, titulada “Los amigos del bosque” y escrita en primera persona, el lector se entera del interés de Cercas (el narrador) en el pasado de Rafael Sánchez Mazas, quien escapó de su fusilamiento con la ayuda de soldados republicanos aunque fue un miembro muy importante en la Falange. Se aprende que el narrador no sabía mucho del pasado porque el Pacto de Silencio hizo inaccesible mucha información sobre los acontecimientos de los años de la Guerra y la siguiente dictadura. Después de hablar con el historiador Miguel Aguirre, quien sabe mucho de lo que pasó en Collell con el fusilamiento fallido, y con Jaume Figueras, el hijo de uno de los amigos del bosque que ayudó a Sánchez Mazas durante la guerra, Cercas decide lo que va a escribir. “...el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría concentrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las

circunstancias que lo precedieron y lo siguieron” (Cercas 50). Esto sería el fin del trabajo de crear una reproducción del pasado. A diferencia del estilo de Martín Gaité, Javier Cercas trata de capturar el pasado en una manera realista, sin la intervención de la ficción—una meta que nosotros como lectores sabemos que es casi imposible.

Se ven los primeros problemas cuando Cercas empieza el proceso de la investigación para su novela. Mientras la información de su vida anterior venía más fácilmente para la narradora “C” en *El cuarto de atrás*, no es igual para Cercas porque no vivió durante la mayoría de lo que escribe. Para “C,” el proceso fue más o menos por azar, o un resultado de las preguntas del hombre de negro y la conversación y la entrevista que contribuyó al proceso de recordar el pasado. Para Cercas, era un proyecto específico. Con *Soldados de Salamina*, Cercas recibe el diario de Rafael Sánchez Mazas, que tenía información sobre su tiempo dentro del bosque, pero la cuestión es de su legitimidad. Cercas no puede distinguir entre la posibilidad de que sea un diario falso o el diario auténtico del falangista. Cuestiona quiénes son los verdaderos amigos del bosque y cuáles hablan sinceramente, sin falsificar los hechos.

La raíz de este problema viene de las fuentes de información orales. Durante la búsqueda de datos para su relato real, Cercas habla con Jaume Figueras, el hijo de uno de los amigos del bosque, con Maria Ferré, la mujer que dejó que Sánchez Mazas se escondiera en su casa, y con Daniel Angelats, otro amigo del bosque. Las tres entrevistas dejan que Cercas se entere del encuentro de los tres hombres del bosque—soldados republicanos—y Sánchez Mazas. Sin embargo, el narrador Cercas se da cuenta de que las historias que va encontrando son “recuerdo[s] de un recuerdo (el de su padre)” (Cercas 60). De alguna manera, Cercas duda la veracidad del fruto de sus entrevistas con los familiares de los amigos del bosque y otra gente que conocía Rafael Sánchez Mazas. Esta duda subraya un problema principal de las novelas de

memoria histórica típicas de la época de la postguerra—el hecho de que los que habían experimentado la guerra por lo general ya se han muerto. Como consecuencia, recordar el pasado es más un proceso de descifrar entre la verdad y lo inventado. Es posible que alguna información sobre Sánchez Mazas pudiera ser falsificada “para limpiar su fama de cobarde, para ocultar algún episodio deshonoroso de su extraña peripecia de guerra y, sobre todo, para que algún investigador crédulo y sediento de novelerías la reconstruyese sesenta años después, redimiéndole para siempre ante la historia” (Cercas 63). Los recuerdos pueden cambiar con la “transmisión intergeneracional,” que Liikanen describe como un elemento muy importante de una obra reconstructiva: “Este proceso de transmisión intergeneracional de recuerdos permite al narrador-protagonista afirmar su pertenencia a una comunidad y alcanzar una plenitud personal” (Liikanen 49). Sin embargo, es el trabajo del autor decidir cuáles elementos de la información transmitida son más fiables para el propósito de la novela. Esto es necesario porque al principio, Cercas como narrador no quiere que su “relato real” sea “todo mentira, [sino que] todo [será] verdad” (Cercas 66).

La segunda parte de la novela detalla la vida de Sánchez Mazas durante la Guerra, y también su vida política. Esa parte es el fruto del trabajo de reconstruir el pasado por Cercas, y se escribe con una voz narrativa y objetiva de tercera persona. El lector puede ver el cambio del nivel temporal, que es una característica principal de una obra reconstructiva, según Liikanen. Ella sugiere que en las novelas reconstructivas, normalmente hay un “narrador-protagonista que descubre un enigma relacionado con la guerra civil o la dictadura y decide investigarla para averiguar qué es lo que ocurrió realmente” (48). Añade que las novelas reconstructivas como *Soldados de Salamina* son “una especie de relatos detectivescos en que el misterio se sitúa en el pasado” (Liikanen 48). Evidentemente, la biografía de Rafael Sánchez Mazas de esta parte, que

forma más de sesenta páginas de *Soldados de Salamina*, logra recuperar el pasado desconocido del escritor falangista que Cercas quería conocer mejor.

El narrador había escrito la mayoría de su relato real “de forma obsesiva” para poder encontrar los hechos verdaderos sobre Sánchez Mazas. Sin embargo, en la tercera parte se da cuenta de que el producto final que nosotros como lectores leímos en la segunda parte no fue realmente el producto final porque lo encontró “insuficiente” y “le falta[ba] una pieza” (Cercas 142). Aquí el lector puede ver un obstáculo enorme que el narrador enfrenta—la falta de información—en particular sobre el soldado republicano que dejó escapar al falangista. Por lo tanto, es necesario que Cercas decida entre un relato real y un relato con elementos de ficción. El proceso de buscar la verdadera historia sobre Sánchez Mazas podría cambiar con una decisión tan influyente. A diferencia de Carmen Martín Gaité, quien tenía que decidir *cómo* recordar, Cercas tenía que decidir *qué* recordar—cuáles hechos debería haber usado para recuperar el pasado (Scharm 265). Es posible que después del paso de los años entre la publicación de las dos novelas, los obstáculos hubieran sido más complicados, con menos enfoque en el estilo literario y más en conseguir los datos más necesarios para un tratamiento adecuado del país.

Es clave que se defina “la verdad” antes de continuar analizando la búsqueda de Cercas para un relato real que muestre la verdad sobre lo que pasó durante la Guerra con Sánchez Mazas y el soldado republicano que le salvó de su fusilamiento. Para indicar que la verdad no tiene una sola definición, Robert Spire define “la verdad” como “events—as, in other words, what is constantly being reinterpreted, rewritten, and remade—rather than as objects endowed with permanence and stability” (“Depolarization” 497). En el caso de *Soldados de Salamina*, Cercas enfrenta esta mutabilidad de los hechos en su búsqueda de una manera verdadera para representar la historia sobre Sánchez Mazas. Sin embargo, se da cuenta de que será muy difícil

completar su meta sin el uso de un poco de ficción. Sofía García Nespereira analiza *Soldados de Salamina*, particularmente la manera en que Cercas maneja con la idea de la verdad, y sugiere, “Cercas intenta demostrar que el lenguaje desvela la realidad sin versionarla” (118). Además, añade, “Es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla. Todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado...” (117). Estas dos citas apoyan la idea de que el proceso de re-escribir el pasado, o ponerlo en forma de una novela de tipo memoria histórica es casi imposible hacer sin la incorporación de la ficción. Cercas acumula una serie de testimonios de los familiares de los testigos de la guerra en su búsqueda de una versión absoluta de la verdad, y al final, se da cuenta de que la realidad individual puede convertirse en una verdad colectiva, y que toda realidad es subjetiva.

Se puede decir que *Soldados de Salamina* se convirtió de una novela, con un propósito de revelar la verdad del pasado, en una obra con un propósito más literario y personal. Rachel Ann Linville sugiere que “this objective is abandoned in favor of a more literary version” (369). En vez de poner su atención en la búsqueda de la verdad y la investigación histórica, la novela se transforma en esta última parte en una novela con más elementos de ficción. El narrador se entera, a través de la sugerencia del novelista chileno Roberto Bolaño, de la posibilidad de que Miralles, un militar republicano del General Lister, sea el soldado republicano que salvó a Sánchez Mazas de su fusilamiento. Cuando se da cuenta de la dificultad de encontrarlo, se enfrenta con la posibilidad de tener que añadir ficción, lo que no quería hacer, porque no puede obtener una entrevista con Miralles debido a sus problemas en encontrar su número de teléfono. En la tercera parte de *Soldados de Salamina*, Cercas nota que Miralles es la pieza de su novela que faltaba y quiere hablar con él y escribir de él. Esto es cuando cambia el propósito de la novela del narrador:

La primera [cosa] es que me importaba mucho menos terminar el libro que poder hablar con Miralles; la segunda es que, contra lo que Bolaño había creído hasta entonces, yo no era un escritor de verdad, porque de haberlo sido me hubiera importado mucho menos poder hablar con Miralles que terminar el libro. Renunciando a recordarle de nuevo a Bolaño que mi libro no quería ser una novela, sino un relato real, y que inventarme la entrevista con Miralles equivalía a traicionar su naturaleza. (Cercas 168)

En este momento, pensando en su entrevista con el escritor Roberto Bolaño, Cercas menciona y rechaza, por primera vez, la idea de usar la ficción para terminar su novela. El deseo tan fuerte de Cercas de hablar con Miralles tiene que ver con su necesidad para una versión del lado republicano porque le falta esa versión en su novela también. Evidentemente, Cercas como narrador y también como autor de *Soldados de Salamina*, quería crear una obra relativamente imparcial en comparación con otras novelas de esa época que toman uno de los dos lados cuando escriben sobre la vida diaria durante la guerra y dictadura. Al principio de la novela, el narrador parece mantener una actitud de más objetividad ideológica, y así decide escribir sobre un falangista. Al final, sin embargo, ya lo vemos ilusionado con su “héroe” Miralles, identificado, por él, con la Segunda República.

Linville habla de cómo Javier Cercas construyó una novela menos crítica de la época que otras novelas del tipo memoria histórica. Argumenta a favor de la imagen unificada que Cercas construye del pasado. Mientras Martín Gaité representó el lado franquista con un tono menos positivo y favoreció el lado republicano en su novela, aunque lo hizo implícitamente, *Soldados de Salamina* “idealizes collective memory by bridging the divide between republicans and fascists” (Linville 363). Esto no significa que la representación del pasado en *Soldados de Salamina* sea completamente favorable con respecto al lado nacionalista. Sin embargo, la novela

enfoca menos en la violencia de la guerra y se concentra más en formar una imagen positiva de los dos lados de la guerra a través del hecho de que hubo momentos en que los soldados republicanos y los nacionalistas se interrelacionan pacíficamente durante la guerra.

Aunque se puede decir que la representación de los dos lados políticos hace que *Soldados de Salamina* sea más imparcial y una manera más equilibrada para construir el pasado, Linville sugiere, “The representation of both sides as victims does not help to resolve trauma” (374).

Varios puntos de vista son posibles con respecto a la resolución del conflicto entre los dos lados. Para dar un ejemplo, Linville describe la opinión de Hans-Jörg Neuschäfer, quien quiere explicar cómo Cercas recombina las dos Españas que existían, debido a la división política y social durante la guerra y la dictadura. “Although Neuschäfer believes that Cercas does not necessarily want to revise history, he does consider that the book expresses the desire to ‘liberarse por fin de aquel *double blind* ancestral’ ”(Linville 374). Se supone que el personaje de Miralles, quien es republicano, salvó a Sánchez Mazas. Como consecuencia, Linville destaca, “The reunification of a divided Spain is implied by the act of forgiveness that the militiaman carries out: he saves Sánchez Mazas’ life” (374). Este acto por Miralles es como un acto conciliatorio entre los dos lados y unifica las dos Españas, con dos ideologías—una idea que exploramos con el trabajo de Ana Luengo en la introducción de esa tesis cuando contrasta la memoria dominante del lado franquista y con la memoria silenciada de los vencidos.

Soldados de Salamina ofrece un punto de vista distinto de lo que se encuentra en *El cuarto de atrás* en cuanto a los sentimientos políticos. Sin embargo, las dos novelas se alinean más con respecto al uso de las técnicas literarias, especialmente la metaficción. Como Martín Gaité, Cercas es el autor de la novela que nosotros como lectores leemos, pero también es el autor de la obra biográfica de Sánchez Mazas, que aparece en el segundo capítulo. Cercas es

como un doble escritor—un escritor de *Soldados de Salamina*, y un escritor del relato real de que se trata *Soldados de Salamina*. El hecho de que la novela en sí consiste en el proceso de escribir una novela, en combinación con el hecho de que Cercas es autor y también narrador, contribuye a la caracterización de *Soldados de Salamina* como novela de metaficción.

Como Martín Gaité hace al final de *El cuarto de atrás*, Cercas alude a la primera línea de la novela en las páginas finales de la obra. De la misma manera, Martín Gaité y Cercas exigen que el lector se dé cuenta de que lee un libro dentro de un libro: “Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio (<<Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas>>)” (Cercas 207). Las palabras dentro de comillas son las primeras palabras del libro que leemos y también del libro que Cercas tiene en la mente para escribir al que alude en la última página. Sin embargo, lo que Cercas hace no es confundir al lector como fue en el caso en *El cuarto de atrás*. Se ve el mundo de sueño y desilusión con la época postfranquista de “C” que desorienta al lector menos en *Soldados de Salamina*. En vez de confundir al lector con los pensamientos errantes de sus personajes como hace Martín Gaité con el hombre de negro, Cercas utiliza los personajes como otra fuente para mirar hacia el pasado.

El personaje de Miralles de *Soldados de Salamina* y el hombre de negro de *El cuarto de atrás* se parecen en algunas maneras. Lo fundamental es que los dos producen y fomentan la comunicación necesaria para la reconstrucción del pasado que no sería posible sin su presencia. Por ejemplo, durante su entrevista, Miralles expresa una preocupación probablemente omnipresente durante la época estudiada—el miedo de ser olvidado. El hecho es que la mayoría de los amigos de Miralles se murieron durante la guerra. Una observación astuta de Miralles es

que es necesario que alguien piense en los muertos para mantenerlos en la memoria. Miralles llora porque piensa en los que no tienen familiares para pasar sus historias a otras generaciones. Esta conversación hace que el narrador observe algo sobre su propia vida:

Se acuerda por lo mismo que yo me acuerdo de mi padre y Ferlosio del suyo y Miquel Aguirre del suyo y Jaume Figueras del suyo y Bolaño de sus amigos latinoamericanos, todos soldados muertos en guerras de antemano perdidas: se acuerda porque, aunque hace sesenta años que fallecieron, todavía no están muertos, precisamente porque él [(Miralles)] se acuerda de ellos. O quizá no es él quien se acuerda de ellos, sino ellos los que se aferran a él, para no estar del todo muertos. (Cercas 199)

Esta cita indica la importancia enorme de escribir y hablar del pasado. Pasar la información histórica y los cuentos personales oralmente, como hizo Miralles, es igualmente necesario para mantener la vida de los que ya han muerto. En el caso de las novelas del tipo memoria historia, es necesario que haya alguien que pueda transmitir los acontecimientos personales de sus antepasados. De alguna manera, esto debería ser la meta principal y explícita de los novelistas de memoria historia. Lo más imprescindible en la vida es hacer perdurar las tradiciones y los recuerdos de los que vivieron antes¹. Puede ser que una familia dependa de la transmisión oral por otras familias para poder recordar su propia historia, como se ve en *Soldados de Salamina*.

De todos modos, el estilo literario de Javier Cercas muestra la dificultad con la transmisión escrita y también oral de la información histórica. Se ve claramente cómo Cercas intentó crear una obra realista. Sin embargo, es obvio que algunos obstáculos como el trabajo de obtener la verdad de los eventos del pasado y la posible falibilidad de la memoria pueden cambiar por completo la evolución de una historia, necesitando la incorporación de elementos

ficticios. Javier Cercas aumentó el poder de la novela de memoria histórica porque incluyó los dos lados de la guerra y el conflicto ideológico que predominaban a lo largo de la dictadura de casi cuarenta años. La imagen creada por Cercas es más ideal, porque en vez de criticar el lado falangista para reconstruir el pasado, trata de mantener imparcialidad y representa a los republicanos y a los falangistas como enemigos que tienen la capacidad de ayudarse el uno al otro. Sin embargo, su apego a Miralles al final implica que prefiere el lado republicano. Así vemos la evolución del narrador. Sí, le importa creer en la presencia de los héroes vivos como Miralles porque sus recuerdos son lo que hace sobrevivir a los que hayan muerto, como su padre y aún Sánchez Mazas. Pero al mismo tiempo, captura el pasado a través de varios esfuerzos de investigación histórica, rindiéndose, por fin, a la ficción.

¹ Se puede conectar este tema con los Romances del siglo XV que fueron “conservados en la memoria y repetidos de generación en generación, [y] no se conservan intactos...con la repetición los versos se van cambiando, se van quitando y añadiendo palabras” (Sánchez-Romeralo y Ibarra, 80).

Capítulo 4-*¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*

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

--

En 2007, Isaac Rosa hizo lo que hasta ahora, pocos escritores habían hecho—criticó su propio trabajo en forma de una nueva novela, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Como sugiere el título de esta obra original, se trata de la época polémica de la dictadura de Franco. El lector experimenta la búsqueda de Julián Santos de la verdadera historia sobre un político llamado Gonzalo Mariñas, quien tiene un pasado muy disputado y controversial. La novela enfoca en la recuperación del pasado, pero el resultado es un viaje por el mundo fantástico del antiguo pueblo de Alcahaz, el cual podría ser real o imaginado. Empieza con el encargo del escritor Julián Santos, por la esposa de Mariñas, de escribir las memorias de Mariñas, cuyo pasado es muy tumultuoso debido a su afiliación con el lado franquista. Santos viaja al supuesto pueblo de Mariñas, que parece ser un lugar donde se mezclan la historia verdadera y la fantasía. A lo largo de la búsqueda de los acontecimientos de los años desconocidos de la vida de Mariñas, los después de la Guerra Civil Española, Santos habla con gente que conocían a Mariñas y también recuerda lo olvidado de su propio pasado. Esta trama va acompañada por una crítica de alguien que se supone sea un lector enfadado, pero quien parece ser Rosa.

Esta novela novedosa contribuye a la gran cantidad de obras sobre la memoria. El título indica el tono sarcástico con el que Rosa reconstruye el pasado, y sugiere que hay demasiados libros enfocados en la historia reprimida de España. “Según el ISBN, en los últimos cinco años se han publicado 419 obras literarias (novelas, relatos y poesía) que incluían en su título la palabra <<memoria>>” (Rosa 11). Con *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, en vez de escribir otra novela convencional de memoria histórica, Rosa copia las palabras directamente de su primera obra *La malamemoria* (1999) y añade varias páginas de crítica en letra cursiva después de casi cada capítulo.

Mientras se lee estas páginas de crítica que contribuyen al estilo único, es importante recordar que Isaac Rosa viene de una generación diferente de la de Carmen Martín Gaité y Javier Cercas. Rosa nació en 1974, entonces no tiene ningún recuerdo de la dictadura sino que se crió durante la Transición, cuando el ambiente político había cambiado drásticamente. A diferencia, Martín Gaité vivió durante las dos épocas y Cercas experimentó tanto la última década de la dictadura como la Transición. A pesar de que Rosa es menor que los otros novelistas, comparte la misma meta de reconstruir el pasado para dar voz a los vencidos silenciados. También, se podría decir que su inmadurez y su falta de conexión personal con el pasado de que escribe le da más posibilidades para tomar riesgos—por ejemplo, tiene la oportunidad de revisar, reconstruir, y volver a publicar su primera novela con un ojo más crítico y hábil: “...lo que hace es aumentar el texto sin corregirlo ni reducirlo; [abre] su novela en canal para introducir en ella un dispositivo metaficcional que la desdobra en dos, en un relato casi de tesis, o en todo caso altamente comprometido, que se esfuerza por avanzar, y una exégesis que lo torpedea, lo sabotea y lo domina desde su atalaya crítica” (Wibrow 170). Como señala esta cita, Isaac Rosa introduce unas técnicas distintas que las utilizadas por los otros autores discutidos en esta tesis.

En vez de simplemente utilizar la metaficción para reconstruir el pasado, junto con el *texto* Rosa integra materiales de *paratexto* y *metatexto* para que el lector haga una lectura más crítica de la novela. También, Rosa lo hace para que el lector examine la obra en su totalidad en vez de solamente las palabras y los temas más obvios. El paratexto incluye citas y información de otros autores, y es más notable al principio de esa novela. Por ejemplo, después de la crítica inicial que es la primera parte de la novela, Rosa puso una cita de Michel de Montaigne, un escritor influyente del Renacimiento: “Nada graba tan fijamente en nuestra memoria alguna cosa como el deseo de olvidarla” (Rosa 13). Se sugiere que la memoria cobra mayor importancia que el presente. También, en “Memoria Metaficcionalizada en ¡Otra Maldita Novela Sobre La Guerra Civil!” Patricia Cifre Wibrow discute cómo el paratexto sirve de introducción a los diferentes componentes, como la memoria histórica y la memoria comunicativa.

El segundo concepto, el texto, obviamente consiste en el contenido de la novela original que el escritor había creado para evocar las memorias. Según Wibrow, esa novela es rara y única porque el olvido toma un papel más esencial que en otras novelas del tipo memoria histórica. Propone la idea de que “el silencio no actúa como mero telón de fondo ante el cual destaca la obstinada búsqueda del narrador, sino que se configura como el elemento central en torno al cual gravita todo lo demás” (174). Es evidente que Wibrow quiere mostrar el hecho de que *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* trata el tema del olvido en una manera más “funcional” como consecuencia de la dificultad de encontrar información verdadera. Aún más, es como si esto fuera el elemento más substancial de esta obra y fuera el enfoque en vez de una idea sutil a que se refiere con poca frecuencia.

Sin embargo, hay que juntar la importancia de la comunicación intergeneracional con lo más interesante de estos tres conceptos—el metatexto, que añade otro nivel a la lectura porque

consiste en la discusión del texto presentado. En efecto, con respecto a la crítica incluida para aumentar el texto, su función es “abrir el texto a un *diálogo* con otros textos con los que se compara y nos invita a compararlo.” Lo más significativo es la idea de que “la mayoría de los comentarios no miran, sin embargo, hacia fuera, sino hacia adentro” (Wibrow 183). La lectura del metatexto requiere un ojo más cuidadoso y exige un esfuerzo adicional de lo que se exige en *El cuarto de atrás* y *Soldados de Salamina*. Estas técnicas son muy imaginativas y son parte de lo que separa a Rosa como autor astuto debido a esta novela. En un sentido, Wibrow habla a favor del gran esfuerzo que exige el leer la escritura de Rosa sobre el pasado. Este esfuerzo está conectado con la idea de Liikanen del modo contestatario, en el que el lector tiene un papel más grande y tiene que hacer la autorreflexión mucho más que en los otros modos.

Para empezar a estudiar la recreación del pasado en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, es útil notar que la primera parte de la novel, “La Busca,” muestra varias ideas que coinciden con las dos primeras obras estudiadas. Se ve inmediatamente que la novela se tratará de una búsqueda de una historia olvidada—en este caso, la historia de Gonzalo Mariñas, un hombre que trabajó para el régimen de Franco. Julián Santos, el personaje principal de la novela está contratado por la esposa de ese hombre Mariñas, quien murió o se suicidó, lo cual no queda muy claro al principio de la novela. Su trabajo es aclarar el nombre de Mariñas y la esposa quiere que Santos elimine varios años de la historia de su marido. “Usted escribirá sus memorias, creándole un pasado coherente y transparente, cierto, en el que no quepan ambigüedades, en el que no haya nada oscuro, eliminando sus errores” (Rosa 40). Aunque esto parece ser el supuesto propósito de la novela, una línea en la parte de crítica después del Capítulo V introduce la verdadera meta de Rosa, por lo menos tal y como la ve casi diez años después de escribir *La malamemoria*. Rosa dice en la crítica que para Santos, escribir el pasado de Mariñas es “una

búsqueda inesperada [que] se convierte en una indagación de su propio pasado, de su oscuridad; cómo la investigación emprendida le enfrenta con sus propias zonas de sombra” (55). Como *El cuarto de atrás* y *Soldados de Salamina*, ¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! funciona como un viaje personal a través del pasado del narrador y autor. Mientras Santos va consiguiendo hechos sobre los años perdidos y desconocidos de la vida de Mariñas, se acuerda de su propia niñez, algunas memorias con sus padres, y su trabajo profesional con los asociados con el franquismo. Obviamente el trabajo de reconstruir el pasado de otra persona tiene poderes potentes para el investigador también.

Como narrador en *Soldados de Salamina*, Santos se enfrenta con unos obstáculos muy difíciles. El primero es el hecho de que no sabe si puede hacer el trabajo que le ha pedido la esposa de Mariñas. Santos se da cuenta de que será muy difícil tener éxito porque su conocimiento sobre Mariñas es muy limitado. “Por mucho que él escribiera en esos cuadernos, por mucho que su vida o su persona queden reflejadas en cartas o manuscritos, necesitaré mucho más que todo eso...No sé cómo voy a...” (Rosa 59). Este obstáculo que experimenta tiene que ver con el mismo problema que se ve en varias novelas de memoria histórica. Encontrar a gente que tenga acceso a la información olvidada es la parte fundamental de que depende el éxito de una novela de memoria histórica. Santos expresa su duda sobre su capacidad de cumplir con los deseos de la esposa de Mariñas. Nota que él no es Mariñas y que parece casi imposible escribir memorias en vez de una biografía de ficción. La dificultad es que Mariñas fue odiado por la mayoría de la gente debido a su afiliación con el régimen. Como resultado, varias personas del antiguo pueblo fantástico de Alcahaz que Santos encuentra, lo rechazan por su odio hacia Mariñas. Por lo tanto, según Santos:

La falta de datos, de cualquier información verdaderamente útil acerca de los años sombreados, me incapacitaba para escribir ese período sin llenarlo todo de mi propio pasado, igualmente oscurecido en la memoria y que empujaba por salir en cada momento—todo mi miedo, mi propia culpa, de aquellos años borrados de la memoria individual y de la colectiva, en este ejercicio de amnesia a que todos nos obligamos.

(Rosa 83)

Esta cita subraya dos puntos que son claves para que uno entienda esa novela. Primero, indica que el proceso de recordar, o sea hacer un tipo de reportaje sobre el pasado, es más un juego que otra cosa. Es como si fuera un rompecabezas con el objetivo de enlazar las piezas del pasado. Además, se ve la manera en que las experiencias del narrador y las del sujeto de la historia olvidada se entrelazan, que se estudiará más tarde.

Aunque la falta de fuentes verdaderas es un problema muy desafortunado, la oposición de Santos a lo que él mismo escribe añade un nivel de complejidad al proceso de escribir las memorias de Mariñas. Santos no cree en lo que escribe sobre Mariñas para cumplir con el objetivo de su esposa y tiene una discusión con su novia Laura sobre este hecho. Ella cuestiona su motivo en continuar con el trabajo. Santos introduce un argumento muy interesante sobre la culpabilidad de todos cuando él pregunta, “¿Qué diferencia hay entonces entre lo que yo hago y vuestro olvido o vuestra ceguera? Vuestro silencio, el no denunciar la inmoralidad o incluso el crimen de otros, permite la misma impunidad que puedo facilitar yo con mi trabajo” (Rosa, 98). Pero después de pensar más en lo que, al principio, creía ser el problema, Santos se da cuenta de que no disputa lo que tiene que escribir ni la persona en que enfoca su proyecto:

No era un problema de incongruencia entre lo escrito y mis pensamientos, puesto que llevaba una década haciendo el mismo trabajo para demasiados individuos situados más que lejos de mi espacio ideológico. Aunque me pesara mi propio cinismo, no sentía en verdad el mínimo escrúpulo por el hecho de falsear y limpiar la memoria de un energúmeno cuya personalidad yo conocía, cuyos pecados principales me repugnaban.

(Rosa 181)

Entonces, ¿cuál es el problema de nuestro personaje principal? Parece que él se enfrenta con el mismo problema que se ve en las dos primeras novelas estudiadas. La elección entre tres opciones—el silencio, la verdad, y la invención del pasado—es la base de las novelas de memoria histórica. Santos tiene el mismo trabajo que otros escritores de este tipo de novela—tiene que decidir cómo representar una población o, en este caso, una persona tan controversial, utilizando una combinación de estos tres elementos. Además, aunque reclama que su profesión es ser “legionario de las letras, [y] nada más,” (97), Santos se enfrenta con su propia conducta ética como escritor que, a menudo, ha tenido que trabajar con las historias de varios políticos o algunas figuras franquistas.

Sin embargo, hay otra faceta de la situación de Santos, y viene en forma de su conexión personal con lo que descubre sobre sí mismo. A lo largo de la exploración para la historia de Mariñas, se ve a través de sus experiencias casi fantásticas que Santos tiene mucho para aprender de su propio pasado y que las experiencias de los dos hombres se entrelazan. Evidentemente, la investigación para los secretos de otra persona resulta en el encuentro de los secretos de uno mismo. El narrador en la segunda parte de la novela sugiere que “se mezclan sin límites Mariñas y Santos, mis recuerdos con los suyos, mi vida con la de él, mis miedos con los que él tuvo, la oscuridad de algunos de mis años con la tiniebla personal de Mariñas” (Rosa 181). Cuando está

en Alcahaz, por ejemplo, intentando encontrar gente que sepa lo que él ignora de los años olvidados de Mariñas, se acuerda de su propia niñez y del hecho de que él fue la causa de la captura de su padre por guardias del régimen.

Esto ocurre a través de la creación de un mundo de fantasía que se extiende por la mayoría de la novela. La incorporación de la fantasía es similar al estilo de Martín Gaité en el sentido de que es difícil distinguir entre el pasado y el presente. Sin embargo, la fantasía en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* está relacionada más con el pueblo de Alcahaz y la cuestión de su existencia. A lo largo de la novela, el narrador tiene un flashback de su propio pasado en que recuerda su culpabilidad por la captura de su padre. También, experimenta situaciones casi irreales, que son características de una novela fantástica y le dan pistas sobre lo que ocurrió con Mariñas en el pasado. Por ejemplo, cuando sigue el camino ocultado a Alcahaz, después de imaginar su niñez cuando llevó por la noche un paquete a su padre escondido, imagina que habla con su padre como si estuviera ocurriendo en ese instante. Además, en el presente Santos explora Alcahaz y experimenta el pasado a través de los acontecimientos fantásticos en el presente. Por ejemplo, ve a las mujeres que se han vuelto locas durante los cuarenta años que esperaban el regreso de sus maridos, asesinados por el régimen. El lector se entera del hecho de que la locura de las ancianas en el presente es una manifestación del olvido de Alcahaz y el dolor de vivir en el pueblo durante la dictadura, esperando a los maridos. Son “fantasmas” del pasado quienes siguen existiendo en una realidad del presente. Santos no está seguro cuándo todo esto ocurre porque es como si dos eventos tuvieran lugar al mismo tiempo. Sin embargo, todas sus experiencias que parecen ser sueños aluden a la dificultad de recordar el pasado con respecto a lo doloroso y reprimido.

Esta idea se enlaza bien con las ideas de Tzvetan Todorov, a quien alude Martín Gaité en *El cuarto de atrás*. En su novela *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Todorov sugiere que lo fantástico se caracteriza por dos condiciones: la ambigüedad y el aislamiento, que vemos claramente en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, especialmente en cuanto a la ambigüedad. Lo fantástico está caracterizado por la incertidumbre, la duda, lo real, y lo imaginativo. Además, se ve la idea de *lo fantástico extraño*, que es un producto de la imaginación, mientras las leyes del mundo siguen siendo lo que son. No sabemos si lo fantástico en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* es de este tipo o si pertenece a *lo fantástico maravilloso*, en que los acontecimientos fantásticos son reales pero que son el resultado de leyes del mundo que no conocemos.

Algo similarmente fantástico pasa en la segunda parte de la novela, “Alcahaz,” cuando Santos ve una casa vieja. Otra vez, Santos se imagina a sí mismo como niño: “La contemplación de una casa derruida siempre nos produce una tristeza honda, mezclada de nostalgia y falsa memoria, como si fuésemos los propietarios de aquella casa perdida” (Rosa 165). Esta cita muestra el efecto de la memoria en los pensamientos del presente, y también presenta una declaración más profunda sobre el poder del pasado. El pasado, especialmente un pasado destruido, como la casa derruida, tiene la capacidad de crear algo—de ser la fuente del crecimiento de la memoria. Aunque estos solamente son algunos ejemplos de la gran cantidad de acontecimientos fantásticos en esa novela, está muy claro que Rosa evoca la retrospectiva—a nivel personal, y también histórico.

Por lo general, este esfuerzo de considerar el pasado requiere la utilización de un narrador con propósitos específicos. En *El cuarto de atrás* la narradora “C” se acuerda de las memorias de la época franquista a través de sus conversaciones y la presión de las preguntas del hombre de

negro. En *Soldados de Salamina*, el narrador Cercas muestra el proceso de tratar de representar los dos lados de la guerra civil. Estos narradores son más convencionales en comparación con el de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Por ejemplo, a lo largo de la mayoría de “La Busca,” se supone que el narrador, que habla en primera persona, se dirige directamente a Santos. Pero nosotros, como lectores, leemos la novela como si estuviera hablando con nosotros mismos. Sólo es al final de la novela que el lector se da cuenta de que él que habla es Mariñas. Está hablando a Santos y sobre Santos por, según él, el orgullo y para afirmar el poder de su dinero. Mariñas quería “cambiar la historia y disolver la memoria” (Rosa 434) y lo trató de hacer a través de la escritura controlada por sus memorias.

Aunque el fin de la novela es bastante sorprendente por la identidad del narrador, la crítica al final de la novela sugiere que no contribuye mucho a la trama: “El autor tenía sobre el escritorio varios recursos rotulados como <<final sorprendente>>, y éste en concreto, el del desenmascaramiento del narrador, se le ha caído en la página sin pensar demasiado en su alcance. Así que no haremos mucho caso a la posibilidad, y ahí la dejaremos, como un juguete caído y olvidado sobre la página” (Rosa 440). Así es el metatexto en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*—brutalmente honesto y auto-desaprobatorio. Como se sugiere anteriormente, una parte principal de la lectura de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* es “determinar hasta qué punto el nivel secundario imprime un giro conceptual a la novela; hasta dónde reorienta, o no, sus reflexiones acerca de las relaciones de presencia, ausencia y distancia fraguadas en torno a la memoria” (Wibrow 171). Parece que el metatexto en *El vano ayer* hace mucho para dirigir la trama porque resulta en un análisis cuidadoso de las palabras y las ideas, a nivel específico y también general. Este estudio detallado que se exige del lector en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* es un ejemplo del uso del modo contestatario introducido en la introducción de esta

tesis. Aquí, cabe la idea del metatexto porque se pide un papel activo del lector. Como consecuencia del modo contestatario, no es suficiente examinar el propósito de cada capítulo de *La mala memoria*, sino que el lector tiene que considerar la crítica que nos deja el narrador del metatexto sobre los personajes, las palabras elegidas por Rosa, y su manera de representar el pasado.

El narrador de las secciones en cursiva al final de los capítulos es obviamente Rosa en su papel como autor y como escritor ya mayor, pero bajo la identidad de un lector enfadado. Según este observador, al final del segundo capítulo se anuncia que el escritor es “inmaduro [y] que cree que cada frase, cada palabra, es definitiva, cada página debe pasar a la historia de literatura” (Rosa 26). Evidentemente, Rosa opina que su novela original, *La mala memoria* parece una novela de un escritor sin mucha experiencia. Ese narrador desaprueba del sentido teatral que se expresa y también del sobreuso de los detalles en la evolución del personaje de la viuda, y aún critica las palabras elegidas diez años antes, que él llama “la colección de cursilerías literarias” (Rosa 57). También, critica el hecho de que se introduce la relación romántica entre Santos y Ana, sugiriendo con un tono sarcástico que los escritores no pueden evitar la inclusión de un tema tan simple y común en su escritura. Es como si estuviera diciendo que introducir el amor en una novela muestra una falta de originalidad por parte del joven autor. Pero lo más interesante es que el narrador de la crítica plantea la idea de que Rosa no logró ser objetivo en su tratamiento de Mariñas, aunque mostró la opinión de Valentín Luque, un amigo de Mariñas cuando eran pequeños. Según él, Mariñas fue un hombre dedicado a sus negocios y su trabajo político. También dice, “Mariñas se limitó a hacer lo que tenía que hacer, a cumplir con su deber como español, y punto... Era bueno, ya se lo he dicho” (Rosa 140). Como respuesta, el narrador interior de la crítica añade: “el autor finge una objetividad apoyada en la multiplicidad de puntos de vista,

pero tales puntos de vista son elegidos según un juicio previo. Mariñas es malo, malísimo, y sólo puede ser acusado...” (Rosa 141).

Se puede decir que Rosa intentaba presentar una variedad de opiniones para mantener un estilo objetivo en cuanto a Mariñas, y como paralelo, al régimen franquista, pero no tuvo éxito con este propósito. “Sólo hay una voz en esta novela, y no es la de Santos, ni la del falso Mariñas, sino la de Isaac Rosa, omnipresente hasta en los personajes más secundarios” (Rosa 208). Es obvio que el narrador de la crítica, el lector enfadado quien se identifica con Isaac Rosa, quería ver un comentario más complejo con respecto a la dictadura. Rechaza la idea de que la guerra fue un resultado de “venganzas personales, de odio privado,” (Rosa, 300) señalando esta crítica de su propia obra: “la novela se desprende de la posible carga política, y opta, como tantas de las novelas de tema guerra civil, por la vía sentimental, por la <<humanización>> del relato” (Rosa 302). El narrador de la crítica propone un tratamiento más profundo: “Es más fácil simplificar con un par de frases justicieras y biensonantes, que entrar a analizar la complejidad del tema, con sus muchas implicaciones sociales, políticas, institucionales, culturales” (Rosa 438). En vez de presentar una opinión identificada con lo político, la novela termina como las otras novelas estudiadas—busca “recuperar la memoria de los vencidos, objetivo loable y al que se aplican muchas narraciones de los últimos años” (Rosa 363). Se ve la misma función social, y la manera en que Rosa pide fuertemente la mejora de calidad en las novelas de memoria histórica.

Efectivamente, las últimas palabras de crítica resumen la novela: “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” (Rosa 445). La ficción entra en la recuperación de la memoria aún cuando el autor no lo intenta hacer. A través de *¡Otra maldita*

novela sobre la guerra civil!, Rosa propone que es el trabajo de un escritor logrado y responsable superar la tendencia de escribir una obra basada en el mero entretenimiento y crear una representación auténtica del pasado. Rosa cumple con esta responsabilidad a través de la utilización de la metaficción, el metatexto, y la autocrítica, que distinguen su trabajo del resto de las obras de tipo memoria histórica.

Capítulo 5- *El vano ayer*

“¿Conseguiremos que ese retrato sea más que una fotografía fija, sea un análisis del período y sus consecuencias más allá de los lugares comunes, más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la época decorada y sin identidad? ¿Será posible, en fin, que la novela no sea en vano, que sea necesaria?” (Rosa 17).

--

En 2004, Isaac Rosa publicó lo que sería descrito como una obra original y única que sobrepasó y cambió las normas de la novela del tipo memoria histórica—*El vano ayer*. La mayoría de las novelas ya mencionadas parecen incluir búsquedas por azar de la historia olvidada, que resultan en un viaje personal para el narrador también. A diferencia de las tres obras susodichas, con *El vano ayer* Isaac Rosa “describe su deliberada búsqueda en la historiografía del franquismo de una vida que pueda ser novelizada, espigando los nombres hasta que da por azar con el Julio Denis...” (Mario Martín Gijón 159). Rosa presenta dos personajes que habían vivido historias opuestas. Se presenta un contraste entre el profesor Julio Denis, de la Universidad Complutense de Madrid en los años sesenta y André Sánchez, un estudiante que está encargado de un grupo comunista en la universidad donde trabaja Denis. El propósito de la novela parece ser encontrar cómo desaparecieron los dos al mismo tiempo y descifrar la relación entre el profesor y el estudiante. El narrador propone tres posibilidades para explicar por qué Denis fue expulsado de la universidad y expatriado a París—“un error policial, una delación encubierta o un activista clandestino desenmascarado al fin” (Rosa 29). Le toca al lector, con la guía de la voz narrativa de Rosa, elegir una de las tres opciones, y también el lector se pregunta aquí por qué el estudiante, André Sánchez, no será el enfoque de la novela.

Lo que diferencia *El vano ayer* como una novela de memoria histórica de *El cuarto de atrás*, *Soldados de Salamina*, y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil* es su cualidad de ser como una “novela en marcha,” lo cual se ve claramente a través del diálogo entre el narrador y el lector fingido dentro de la novela (Mario Martín Gijón 159). También hay diálogo entre el narrador y los personajes, especialmente cuando el narrador propone posibilidades para la trama. Se utiliza el modo contestatario en una manera distinta que en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Mientras el último requiere más “autoreflexividad” por parte del lector debido al uso del paratexto, en *El vano ayer* Rosa implementa la sugerencia de tres posibilidades para la trama, lo cual requiere un papel totalmente contrario al normalmente asumido por un lector. El lector de una obra así no puede ser pasivo en su lectura. Por eso, a lo largo de la novela, no existe una historia definitiva sino que el narrador pide una lectura cuidadosa y activa, que consiste en varias decisiones sobre los personajes, sus acciones, y su pasado. El lector participa en la escritura de alguna manera, tomando un papel anómalo.

Como consecuencia del estilo único de esta novela, la obra está más abierta al uso de la ficción. En *Docuficción: Enlaces Entre Ficción y no-Ficción En La Cultura Española Actual*, Antonia Kienberger introduce una idea muy importante en cuanto al uso de la ficción, que se ve inmediatamente al principio de *El vano ayer*. Kienberger sugiere que las novelas del tipo memoria historia suelen condenar la ficción, o tienden a utilizarla con poca frecuencia en comparación con la utilización de la verdad. El narrador de *El vano ayer* por ejemplo, busca información en los libros de historia, como en la obra *Universidad y Democracia en España: 30 años de lucha estudiantil*, *La dictadura de franco*, *España bajo el franquismo*, y *The evolution and decline of the Franco Regime*, pero no parece suficiente para el propósito de su obra sobre Julio Denis y André Sánchez. Así la ficción es el último recurso, cuando los hechos reales son

demasiado difíciles de conocer. En el caso de esta novela, el narrador afirma lo siguiente para dejar claros sus planes para la novela. “Fin de la búsqueda, adelante la ficción” (Rosa 20). En vez de cumplir con las normas del género de la memoria histórica, el narrador decide “jugar con la perspectiva, con la organización tradicional, con el empleo de registros diferentes, la estimulación de la imaginación del lector...” (Kienberger 291). Parece que Rosa opta en *El vano ayer* por la ficción y una trama imaginativa en vez de presentar una vista perfectamente realista de la época postfranquista como hicieron los otros novelistas ya mencionados en esta tesis. O sea, su propósito no es crear un “relato real” como vimos en *Soldados de Salamina*, sino que intenta dejar claro el ambiente durante la dictadura franquista, especialmente en cuanto al ambiente universitario, pero a través de elementos de ficción.

Antes de introducir el personaje de Julio Denis, el narrador nota el peligro de tratar una época tan controversial que se había investigado tanto. Menciona el sobreuso de palabras asociadas con el franquismo, y rechaza la nostalgia que se ve en la mayoría de las novelas de memoria histórica para demostrar su insatisfacción con la corrupción de la obra de memoria histórica (Rosa 22). Como hizo en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Rosa vuelve a criticar las palabras utilizadas para caracterizar la época franquista en *El vano ayer*. Martín Gaité hizo lo mismo en *El cuarto de atrás*, lo cual nos muestra las semejanzas en cuanto a las observaciones de los novelistas de memoria histórica. Después de su reclamación sobre el vocabulario relacionado con el franquismo, como “*represión, clandestinidad, régimen, comunista, célula, camarada*” el narrador de *El vano ayer* nos da algunos detalles sobre la historia del profesor Denis (Rosa 22). Dentro de poco, es evidente que el narrador de *El vano ayer* es completamente diferente de Cercas en *Soldados de Salamina*. En el último, el propósito fue descubrir el pasado olvidado y escribir un relato real, empezando con los hechos sobre la

muerte de Rafael Sánchez Mazas, una persona verdadera de la historia. Esa novela asumió la forma de un viaje y consiste en entrevistas necesarias para conseguir información del misterioso fusilamiento de Sánchez Mazas. En contraste, *El vano ayer* consiste en una búsqueda que es mayormente un producto de la invención ficticia, con hechos reales introducidos para aumentar la ficción. Sin embargo, *El vano ayer* también emplea el uso de las entrevistas cuando intervienen diferentes personajes, tanto ficticios como históricos, para que el narrador pueda comentar sobre los hechos.

Lo que predomina a lo largo de esta novela es que el narrador sigue pidiendo ayuda al lector, que, a su vez, dialoga dentro de la novela con el hablante—una técnica no utilizada en las otras novelas estudiadas. “Es hora de elegir uno de los dos caminos, una de las dos incógnitas, André Sánchez o Julio Denis” (Rosa 56). El narrador introduce a André, hablando de su detención por ser parte del grupo comunista dentro del ambiente universitario. Se había dejado bastante claro este ambiente, donde interviene la policía debido a las manifestaciones contra el franquismo, encabezadas por André Sánchez y los estudiantes comunistas. El narrador decide que es necesario evitar “prejuicios ideológicos” en la creación de la historia sobre André Sánchez y Julio Denis (Rosa 59). Para cumplir con esta promesa, presenta al lector varias opciones para los acontecimientos de la novela. Por ejemplo, para describir la manifestación universitaria donde fue herido Denis cuando llegó la policía en busca del estudiante, el narrador nos ha dado un informe del lado franquista, en el que se defiende el gobierno y rechaza la falta de control de los estudiantes comunistas. Además, nos muestra una representación de la manifestación según el Rectorado de la Universidad de Madrid, que estaba bajo el poder del gobierno pero que indicaban la perspectiva del ambiente universitario. También, para “completar nuestra visión” de varias posibilidades, el autor da una explicación de la manifestación según los estudiantes (Rosa

84). Las tres opciones añaden un elemento más imparcial que no ha sido tan evidente en el resto de las obras discutidas en esta tesis. El narrador de *El vano ayer* ofrece opciones para que el lector vea todas las perspectivas y para que piense en la historia en una manera más activa, poniendo atención en el punto de vista de los franquistas igual que en el de los comunistas.

Aunque se presenta la perspectiva de las dos ideologías de la época de la postguerra, es bastante claro que Rosa prefería condenar el lado franquista, especialmente cuando escribe de la tortura implementada por el régimen. Pero antes de describir esta tortura, Rosa nos da lo que Carmen Martín Gaité y Javier Cercas también nos han dado—una búsqueda de información sobre un personaje principal, la cual pone énfasis en el olvido y el silencio en cuanto a las historias de los vencidos. Con respecto a André Sánchez, la búsqueda obvia es para él mismo porque parece haber desaparecido de la universidad, un acontecimiento en el que Julio Denis está posiblemente involucrado. Sin embargo, la abuela de André Sánchez quiere encontrar cualquier pieza de información sobre su nieto porque faltaba todo sobre su pasado. Parecido a lo que hace el narrador como escritor con respecto al pasado de Julio Denis, André Sánchez tuvo que inventar su propia historia, desde su nombre hasta las fechas y los detalles porque no lo sabía debido de la falta de familiares que pudieron contárselo. Con respecto a la descripción de la búsqueda del pasado de André Sánchez, vemos claramente que el olvido tiene un poder único. Cuando no hay recuerdos, una persona no está vivo:

El olvido impuesto sobre los muertos puede, en efecto, convertirse en una segunda muerte, un enseñamiento postrero sobre el que fue fusilado, torturado, arrojado por una ventana o baleado en una manifestación, y que desde su insignificancia en la memoria (colectiva, por su exclusión de los manuales de historia y la falta de reconocimientos; individual, por la inevitable desaparición de sus deudos y conocidos en cuya memoria

mortal concluye; e incluso física, por la inexistencia de una lápida, de un lugar conocido bajo la tierra) se convierte en un depreciado cadáver que cada día vuelve a ser fusilado, torturado, defenestrado o baleado en el poco atendido espacio de las dignidades. (Rosa 63)

Esta cita muestra exactamente cómo funciona el olvido en el contexto de esta novela, y aún más con respecto a esta época de silencio en general. Si nadie habla del pasado, nadie se acordará de la tortura que experimentó Julio Denis, por no dar nombres a los colaboradores de la manifestación y por no dar ninguna información sobre André Sánchez.

Uno puede decir que la única manera de adecuadamente dar vida a este pasado, como las experiencias de tortura que ocurrieron bajo el régimen franquista, es escribirlo y publicarlo como ha hecho Isaac Rosa. “Al parecer se ha establecido una manera reduccionista de hablar sobre la dictadura de Franco que produce un empobrecimiento literario porque los autores ya no disponen de este tema libremente sino que se ven restringidos a trabajar la memoria cultural de un pasado muy reciente” (Kienberger 291). Parece que Rosa hace lo opuesto de lo que Kienberger señala sobre la mayoría de la literatura del tipo memoria histórica. Rosa advierte tratar el tema de la tortura en una manera casi imposible de leer sin encogerse. En un manual de tortura, por ejemplo, se lee las instrucciones para la tortura, que incluye desnudar al individuo que será torturado, golpearlo con varios objetos, “iniciar los vergajazos en la zona genital...estómago...pecho y la cabeza” y dura “no menos de seis horas. El tiempo máximo está en función de la resistencia del individuo y del objetivo que persigamos” (Rosa 131-133).

Ninguna de las otras tres novelas estudiadas pintan el lado franquista tan negativamente y con tanta violencia. Se puede decir que Rosa cumple con su objetivo de dar voz a los vencidos porque destapa años de silencio sobre las tácticas violentas de la policía franquista, y finalmente

el público puede ver como era—por lo menos como Rosa lo vio. Aun así, a través de la voz narrativa, Rosa defiende esta característica intensa de *El vano ayer* cuando habla directamente con el lector, diciendo, “y a continuación incluir un tragicómico manual de torturas para que sea el lector el que complete el círculo, el que relacione, el que, en definitiva, torture al protagonista, imagine sus músculos tensados, su piel probando coloraciones ajenas” (Rosa 155). Argumenta que los detalles son necesarios para dejar claros los testimonios del pasado “para que no sea en vano” (156). Es obvio que Rosa, como autor, intenta reconstruir el pasado con justicia, aun sí incluya la verdadera violencia.

Esta manera de representar los testimonios de los vencidos olvidados cabe directamente con lo que Elina Liikanen denomina como el modo *contestatario*, que requiere un nivel más alto de autorreflexión por parte del lector. “*El vano ayer* también presta atención al contenido, abordando temas incómodos como la tortura, el sistema de delatores, la brutalidad policial y las continuidades de la dictadura en el presente” y “juega con las expectativas del lector y busca el extrañamiento de las formas recurrentes de representar al pasado” (Liikanen 50). Se sugiere que, debido a la inclusión de temas anteriormente eliminados de la literatura y la sugerencia de varias tramas posibles, se distingue *El vano ayer* de otras novelas porque exige una lectura más cuidadosa que involucra directamente al lector, quien se le ofrece no sólo una interpretación del pasado sino varias opciones imaginativas.

Aunque el narrador solicita ayuda al lector con frecuencia, el momento cuando pide que el lector elija una versión de la biografía de Julio Denis es el ejemplo más claro del gran esfuerzo que exige del lector. Rosa ha creado dos biografías puestas lado al lado en una serie de diez páginas, que subraya el papel fundamental que tiene el lector. En vez de ser participantes pasivos en la experiencia de *El vano ayer*, tenemos que leer una versión en el lado izquierda de las

páginas, en la que se representa a Denis como lo haría el lado republicano—en una luz más positiva. Después, tenemos que volver a las mismas páginas y examinar la segunda biografía de Denis, lo cual parece ser un resultado de la opinión franquista porque se lee con una connotación negativa y lo pinta casi como un enemigo. Nosotros, como lectores, tenemos que ser detectives para que el narrador tenga una vía más clara y pueda continuar la historia de Denis.

Para escribir la biografía de Julio Denis, el narrador tiene que decidir entre “un relato en primera persona, [utilizar un] narrador omnisciente, [o] convertir al personaje en testigo y testimonio” (Rosa 212). Además de la voz narrativa, debe elegir cómo serán las influencias ideológicas en su vida. Sugiere la posibilidad de escribir una novela documental, mientras nos da varios hechos sobre los padres de Denis y su infancia. En este proceso de escribir este pasado, el narrador hace una suposición muy interesante que muestra la gran importancia de la Guerra Civil en la vida de cualquier persona, pero en este caso, en la vida de Denis:

Porque, por su puesto, la guerra civil ocupará un lugar central en la biografía de Julio Denis, como un desenlace fatal en el que confluirán las vidas de todos los secundarios: el padre, implicado en la financiación y organización del alzamiento en Sevilla...el amigo anarquista, socialista o comunista participa en la resistencia armada de su barrio hasta que, tras varios días de enfrentamientos...es detenido y ejecutado...y Julio Denis, títere de todos estos destinos. (Rosa 219-220)

El narrador va construyendo su obra ficticia, y no trata de esconder esto del lector. De hecho, lo que diferencia *El vano ayer* de las otras obras estudiadas en particular es el nivel de complejidad sobre la época del narrador que Rosa ha inventado. La conexión entre el lector y narrador es completamente única en comparación con la que está presente en las otras tres obras discutidas.

Por ejemplo, hacia el final de *El vano ayer*, Rosa ejemplifica la técnica de la metaficción cuando el narrador habla del libro mismo que estamos leyendo para comentar sobre el estado de la novela histórica. Un policía habla al narrador, quejándose de la cantidad de páginas dedicadas a la represión. Esto es un ejemplo de la metaficción porque el personaje se queja al narrador del contenido. El policía forma sus frases como si el narrador fuera el autor de la novela y como si, en realidad, decidiera el número de páginas dónde aparecería una descripción de la brutalidad policial, por ejemplo (Rosa 266). "...hasta llegar a este punto, usted ha dedicado 118 de 264 páginas a su cuestión monotemática, nada menos que 118 de las 264 páginas precedentes se refieren de forma más o menos directa a la represión, a la brutalidad policial..." (Rosa 266). El policía aún actúa como si fuera la culpa del narrador que las novelas de memoria histórica consisten en repetición para conseguir entendimiento del pasado. Sin embargo, a veces parece como si se estuviera hablando a sí mismo, autocriticándose. Se ha roto la relación normal entre el lector, el narrador y la historia, lo cual enlaza esta obra con la metaficción. Hay referencias a varios acontecimientos con números de páginas de la misma novela que acabamos de leer. Por ejemplo, el policía menciona:

...el delincuente anarquista que dice haber sido salvajemente maltratado en dos ocasiones (pp.156-171); en todos estos casos, como en otros presentes en la novela, resulta evidente que usted se beneficia de la buena disposición del lector, trabucando sus sentimientos mediante su exposición a terribles experiencias personales que, de entrada, son absolutamente falsas, se trata de personajes ficticios. (Rosa 268)

Vimos una técnica similar en *El cuarto de atrás* y *Soldados de Salamina* porque los narradores estaban escribiendo las mismas novelas que tenemos en las manos. El uso de referencias a la novela dentro de la novela es una característica clave de la metaficción. En *El vano ayer*, a través

de estas referencias, Rosa deja claro cuáles son los errores en la caracterización del pasado, según el punto de vista de un personaje franquista.

A menudo, las mentiras y la invención no pueden darnos un final claro. El narrador comenta sobre el proceso de ser parte de este tipo de “juego,” que es la reconstrucción del pasado, en este caso, del pasado de Julio Denis y André Sánchez. Se presenta, sin embargo, en este caso, que las posibilidades son de los diferentes tipos de búsquedas. “Ninguna búsqueda se prolonga hasta el infinito: toda búsqueda se ve en algún momento aliviada por el éxito, por la desgana del perseguidor, o por la absoluta carencia de nuevas pistas” (Rosa 293). Lo que Rosa deja muy claro como autor deconstructivo es que existen posibles conclusiones que él no quisiera tener que hacer. Igualmente, el narrador quisiera no tener que decidir el fin, y señala que “siempre se acaba construyendo algo” (Rosa, 291). Entonces, nos presenta con los últimos dos capítulos que ofrecen conclusiones sobre los dos protagonistas—Julio Denis y André Sánchez—pero que resultan “inconclusas.” En el penúltimo capítulo habla un ex estudiante de Julio Denis sobre el haber coincidido con su profesor en París pero que, al fin, desapareció. En el último capítulo, algo similar ocurre, pero con referencia a André Sánchez. Aquí habla un dueño de un restaurante en Toulouse que había pertenecido al padre de la novia de André, Marta Requejo. Él recuerda su transformación de una mujer de veinte años, huyendo de la dictadura con su padre, en una mujer amargada. Este testimonio, aunque alude a la vida de su novia, sugiere que André no sobrevivió pero sin ninguna prueba definida. Estos dos ejemplos sugieren que hay búsquedas que no tienen un fin definido. Al final, nadie sabía nada de Denis, aunque el narrador explica que continuaba su búsqueda para poder encontrar cualquier pieza de información que le ayudaría. Solamente encontraba un poquito de información de la novia y ex estudiante de Denis.

Aquí cabe el epígrafe del capítulo presente de esta tesis: “El vano ayer engendrará un mañana vacío y ¡por ventura! pasajero.” Al principio de la novela, el narrador pide una lectura y escritura más profunda y activa. Quiere saber si “será posible, en fin, que la novela no sea en vano, que sea necesaria” (Rosa 17). Es posible que no haya ninguna respuesta correcta a esta pregunta. Sí, *El vano ayer* logra “convertir la peripecia de Julio Denis en un retrato de la dictadura franquista” como quería el narrador (17). Sin embargo, ¿cuál retrato fue presentado? ¿Fue una representación demasiado brutal, o adecuadamente violenta? La cuestión debe ser si el narrador, con la supuesta ayuda del lector con las decisiones difíciles, logró escribir algo necesario y no en vano. Se puede decir que sí, tuvo éxito en cuanto a su meta de dar voz al grupo marginalizado (los asociados con la universidad en los años sesenta) porque describió lo que no se había explicado con tantos detalles en las otras novelas estudiadas—la tortura del lado franquista. Además, el narrador trata de evitar la “repetición narrativa, cinematográfica y televisiva de ciertas actitudes, roles o simples anécdotas descriptoras de un determinado fenómeno o periodo” (Rosa 21).

Aunque Rosa escribió *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* tres años después de *El vano ayer*, parece como si hubiera pensado en todos los errores de sus obras anteriores y como si quisiera eliminarlos de esta obra. Uno podría considerar *El vano ayer* como un comentario social en cuanto a su postura política. Pero otro lector podría opinar que la novela funciona como una declaración sobre la literatura y el pasado en general. El hecho de que *El vano ayer* no trata de ser algo que no es—una novela más convencional—indica que la representación del pasado no tiene que ser verdad en su totalidad sino que tiene que adecuadamente representar a los vencidos y sus experiencias para que todo lo que experimentaron no fuera en vano.

Capítulo 6- Conclusión

A lo largo de los últimos cuarenta años, la presencia de novelas escritas sobre la época de la postguerra ha incrementado inmensamente, contribuyendo al enfoque en las experiencias de los que perdieron la Guerra Civil Española—los vencidos. Así se evolucionó el género de la memoria histórica, que busca reconstruir el pasado olvidado mientras se critica el maltrato de los vencidos por los vencedores. Lo que contribuye al problema de recuperar la memoria del lado de las víctimas es el gran paso de tiempo entre la Guerra Civil y la época presente en que las novelistas se atreven a criticar el pasado. Como consecuencia de los casi cuarenta años de la dictadura, cuando los vencidos no pudieron hablar de sus experiencias, las memorias solamente vivían dentro del paso de las historias entre generaciones. La mayoría de la gente viva ahora y durante la Transición de la dictadura a Democracia no experimentaron la guerra ni la dictadura en su totalidad. Muchos de los novelistas que buscan hablar por las víctimas quieren hacerlo para dar voz a los vencidos, pero aún más para que se evite algo similar en el futuro:

El hecho de que las generaciones que no vivieron la guerra, a diferencia de las que la padecieron, no lleven consigo ninguna experiencia personal de ella, y tampoco arrastren rencores y odios personales, les facilita ver y revisar de forma más objetiva el pasado de la guerra y sus consecuencias; pero también este aligeramiento de peso del pasado puede hacer que estas generaciones se desentiendan de él más fácilmente y miren más al futuro que al pasado. (González 21)

Es decir que el elemento generacional del paso de los recuerdos de la postguerra afecta la representación del pasado. Los que murieron durante la dictadura sólo pueden ser recordados a través de las historias contadas por sus parientes.

La utilización de los testigos de la Guerra Civil Española y la dictadura y también de sus familiares es un elemento que comparten Carmen Martín Gaité, Javier Cercas, y Isaac Rosa, tres novelistas de obras de memoria histórica. En *El cuarto de atrás*, por Martín Gaité, *Soldados de Salamina*, por Javier Cercas, y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* y *El vano ayer*, por Isaac Rosa, se puede ver distintas técnicas literarias en cada uno. Mientras la obra de Martín Gaité consiste en recoger información de su propio pasado durante la dictadura, Cercas y Rosa buscan la información del pasado con la utilización de entrevistas y fuentes históricas. Sin embargo, comparten el empleo de la metaficción en el sentido que todos rompen la relación convencional entre el lector, el autor, y la historia. Además, los tres novelistas escriben para que sus novelas se convierten en una búsqueda de información perdida con el paso de tiempo.

Para terminar el estudio de las cuatro novelas mencionadas, vale la pena comentar sobre cada epígrafe, porque indican la evolución de las obras, cada una a su propia manera. En *El cuarto de atrás*, Martín Gaité empezó con una cita por Georges Bataille, como fue mencionado en el Capítulo 2 de esta tesis. “La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia.” Aquí se ve explícitamente la dificultad de recordar y revivir las experiencias del pasado. La narradora “C” en *El cuarto de atrás* se enfrenta con las memorias olvidadas y reprimidas de su pasado. Sólo puede acceder al pasado debido a la ayuda del hombre de negro, quien sirve como el medio de comunicación necesario para recoger lo ocultado y traerlo al presente. En cuanto al epígrafe de *Soldados de Salamina*, no está tan claro qué quería decir Javier Cercas. Usa una parte de un poema titulado *Los trabajos y los días*, por Hesíodo: “Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres.” Esta cita puede referirse al enigma central de *Soldados de Salamina*—el hecho de que el soldado republicano decidió no matar al Sánchez Mazas, pero la razón es bastante ambigua. ¿Había soldados a quienes les importaba más

simplemente trabajar por su lado en la guerra, manteniendo su fieltad a sus raíces humanas en vez de a su lado político? O, ¿es posible que Cercas quisiera hacer un comentario social en cuanto al franquismo y el olvido a través de su relato sobre Rafael Sánchez Mazas, el escritor y franquista? Franco se consideraba como un dios, y robó toda la individualidad y el placer de las vidas de los vencidos republicanos. No dejó que ellos disfrutaran de las mismas libertades que los demás porque tuvieron que ocultar los acontecimientos del pasado.

Se distingue el epígrafe de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* por Isaac Rosa de los de las otras novelas porque habla del olvido como algo deseado. La cita por M. de Montaigne, “Nada graba tan fijamente en nuestra memoria alguna cosa como el deseo de olvidarla” ofrece la idea de que la memoria, probablemente de un pasado doloroso, es bastante difícil de olvidar. La intención de borrar la historia de la memoria parece ser el trabajo más laborioso. Así se evolucionó la trama de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. La búsqueda de que emprende de Santos para conseguir información sobre Gonzalo Mariñas y el antiguo pueblo de Alcahaz cobró vida como resultado de varios años de reprimir las memorias pero que quedaban grabadas. Pero uno de los dos epígrafes al principio de la última novela discutida, *El vano ayer*, por Isaac Rosa, resume el propósito de esta tesis en una manera diferente. “El vano ayer engendrará un mañana vacío y ¡por ventura! pasajero.” En un sentido, lo que trata de demostrar Rosa es el hecho de que simplemente criticar el pasado en maneras superficiales no sirve para nada y solamente resultará en un futuro igualmente vacante. Como consecuencia, *El vano ayer* es un intento de dar justicia a los que sufrieron durante la dictadura, pero mantiene la meta de no hacerlo en vano, sino con un propósito definido y merecido del gran nivel de atención puesta en la memoria histórica. Tanto en esta novela como en las otras tres, los epígrafes hacen ver no sólo

la persistencia del pasado en el presente sino, también, la importancia de confrontarla y darle vida.

El cuarto de atrás, Soldados de Salamina, ¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! y *El vano ayer* solamente representan una parte pequeña de la literatura enfocada en la dictadura de Francisco Franco que duró casi cuarenta años. Carmen Martín Gaité, Javier Cercas, y Isaac Rosa proveen su propio punto de vista sobre la represión experimentada durante la época de la postguerra y aún después de la muerte de Franco durante la Transición. El uso de la técnica de la metaficción hace que el proceso de leer las novelas sea más auténtico, especialmente con respecto a lo que exige del lector. Finalmente, aunque se ve la variación en cuanto al proceso de recordar el pasado en cada novela, los tres novelistas comparten el deseo de dar voz al lado marginalizado porque sienten un deber como escritores de reconocerlos para evitar algo similar en el futuro.

Obras Citadas

- Bellver, Catherine G. "Gendered Spaces: Boundaries and Border Crossings in *Entre Visillos*." *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*. Ed. Kathleen Glenn, Lissette Rolón Collazo. Boulder: Publication Society of Spanish-American Studies, 2003. 33-49. Print.
- Black, Stanley. *Spain since 1939*. Basingstoke, UK; New York: Palgrave Macmillan, 2010. Print.
- Boletín Oficial del Estado-Legislación Consolidada. *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medias en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*. 310. 26 diciembre. 2007. PDF File.
- Brown, Joan L., and Elaine M. Smith. "El Cuarto De Atrás: Metafiction and the Actualization of Literary Theory." *Hispanofila* 3 (1987): 63-70. Print.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets Editores, 2012. Print.
- Dupláa, Christina. "Memoria Colectiva y *Lieux de Mémoire* en la España de la Transición." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000. 85-93. Print.
- Faber, Sebastiaan. "Revis(it)ing the Past: Truth, Justice, and Reconciliation in Post-Franco Spain, a Review-Article (Second Part)." *Revista Hispánica Moderna*.1/2 (2006): 141-154. Print.
- García-Nespereira, Sofia. "El "relato real" de Javier Cercas: la realidad de la literature." *Confluencia*, 24. (2008): 117-128. Print.
- González, María Corredera. *La Guerra Civil Española En La Novela Actual. Silencio y Diálogo*

Entre Generaciones. Madrid: Iberoamericana, 2010. Print.

Hansen, Hans Lauge, and Juan Carlos Cruz Suárez. "Literatura y memoria cultural en España (2000-2010)." *La Memoria Novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Eds. Hans Lauge Hansen and Juan Carlos Cruz Suárez. Bern: Peter Lang SA, Editorial científica internacional, 2012. 21-39. Print.

Herzberger, David K. "Teaching *El Cuarto De Atrás* in the Context of History and Historiography." *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*. Ed. Joan L. Brown. New York: The Modern Language Association of American, 2013. 113-121. Print.

Kienberger, Antonia. "El pasado no cesa de pesar. Reflexiones sobre *El vano ayer* por Isaac Rosa Camacho." *Docuficción: Enlaces Entre Ficción y no-Ficción En La Cultura Española Actual*. Vervuert: Iboamericana, 2010. 249-263. Print.

Liikanen, Elina. "Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo." *La Memoria Novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Eds. Hans Lauge Hansen and Juan Carlos Cruz Suárez. Bern: Peter Lang SA, Editorial científica internacional, 2012. 169-187. Print.

Linville, Rachel Ann. "The Idealization of Memory in *Soldados de Salamis*." *Bulletin of Hispanic Studies*, 89. (2012): 363-379. Print.

Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española En la novela contemporánea*. Berlin, Germany: Verlag Walter Frey, 2004. 69-97. Print.

Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009. Print

---. *La búsqueda de interlocutor*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. Print.

Martín Gijón, Mario. "Performatividad y deconstrucción de la novela de la memoria. Sobre *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) de Isaac Rosa." *La Memoria Novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Eds. Hans Lauge Hansen and Juan Carlos Cruz Suárez. Bern: Peter Lang SA, Editorial científica internacional, 2012. 169-187. Print.

Miley, Dr. Thomas Jeffrey. "The Constitutional Politics of Language Policy in Catalonia, Spain." *Adalah's Newsletter*. 29 (2006): 1-4. Print.

Resina, Joan Ramon. "The Making of Memory." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000. 85-93. Print.

Ros, Salvador Cardús i. "Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000. 85-93. Print.

Rosa, Isaac. *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Print.

---. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral, 2007. Print.

Sánchez-Romeralo, A., and Fernando Ibarra. *Antología de Autores Españoles Antiguos y Modernos*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1972. 80-81. Print.

Santana, Mario. "De *El Cuarto De Atrás* De Carmen Martín Gaité a *La Meitat De l'ànima* de Carme Riera: Notas Sobre La Memoria Histórica En La Novela Contemporánea." *Tejuelo*. 10 (2011): 97-110. Print.

Scharm, Heike. "El cuarto de atrás and *Soldados de Salamina*: From the Recuperation of Memory to Marketing Memories." *Beyond the Back Room. New Perspectives on Carmen Martín Gaité*. Eds. Marian Womack and Jennifer Wood. Bern: Peter Lang AG, International

Academic Publishers, 2011. 259-276. Print.

“Spain.” *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition.*

Encyclopaedia Britannica Inc., 2014. Web. 08 Apr. 2014.

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/557573/Spain>>.

Spires, Robert C. “Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium.” *Anales de la Literatura española contemporánea*, 30. (2005): 485-512. Print.

---. “The Metafictional Mode.” *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1984. 1-18. Print.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1975. Print.

Wibrow, Patricia Cifre. “Memoria Metaficcionalizada En ¡Otra Maldita Novela Sobre La Guerra Civil! De Isaac Rosa.” *La Memoria Novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Eds. Hans Lauge Hansen and Juan Carlos Cruz Suárez. Bern: Peter Lang SA, Editorial científica internacional, 2012. 169-187. Print.