LA ESCRITURA DE LA MEMORIA

COMO HERRAMIENTA DE DIÁLOGO

EN LA METANOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

by

SHELLY HINES-BROOKS

ANA CORBALÁN, COMMITTEE CHAIR

CONSTANCE JANIGA-PERKINS
JUAN CARLOS MARTÍN GALVÁN
SARAH MOODY
WILLIAM WORDEN

A DISSERTATION

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy
in the Department of Modern Languages and Classics
in the Graduate School of
The University of Alabama

TUSCALOOSA, ALABAMA

2014

Copyright Shelly Hines-Brooks 2014
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

This dissertation explores how the use of metafiction in four novels that were published in the 21st century creates a dialogue with the historical memory of the Spanish Civil War. These works, which are referred to as 'metanovels' in this study, are: *El corazón helado* (2007) by Almudena Grandes; *Mala gente que camina* (2006) by Benjamin Prado; *Otra maldita novela sobre la guerra civil* (2007) by Isaac Rosa, and *Cielo abajo* (2005) by Fernando Marías.

One of the most important focuses of the project is how present perspectives influence interpretations of the past. In fact, in all of the analyzed novels there are characters that live in the 21st century and investigate a mystery from the Civil War or the dictatorship. This study argues that the generational distance in time from the historically traumatic events provides a point of view that facilitates a type of reconciliatory re-writing of the Civil War that was not possible three decades before the publication of the books studied. Furthermore, according to this research the technique of reflexivity used by the authors --and represented in the books themselves by characters who are also readers and/or writers-- increases the sense of connection and the feeling of involvement in the reconstruction of the past felt by the readers of these works. Finally, this research project maintains that the metanovels pertaining to the literary genre analyzed in this study function as keepers of Spanish historical memory for their readers.

DEDICATION

I dedicate this dissertation to the memory of all those who lost their lives as a result of the Civil War. Their stories inspired me to carry out this research. On this side of the Atlantic, I dedicate these pages to the individuals in my life who were patient and supportive of me as I completed this project.

ACKNOWLEDGMENTS

This project would not have been possible without the outstanding support of my advisor, Dr. Ana Corbalán. She was the first person to introduce me to the literature of the Spanish Civil War in one of her graduate seminars and has been a constant source of encouragement for me from the very beginning of this entire process. I would be remiss if I did not mention how much I appreciate how quickly Dr. Corbalán provided feedback on all of my drafts. Her insightful comments always challenged me to take my analysis a step further. She is an exceptional person, and I will always be grateful for her role in my development as a scholar.

I also want to express my appreciation to the other members of my dissertation committee. Dr. Moody's suggestions helped me refine my ideas to better reflect my objectives as a whole, and she motivated me to think about the ways my research can be extended to a transatlantic context. I value Dr. Worden's close reading of my text and his suggestions for ways to make my project even stronger. I appreciate Dr. Janiga-Perkins for her willingness to become a part of my committee later in the process due to unforeseen circumstances. I am greatly indebted to Dr. Martín Galván for his thoughtful input and the way he contributed his expertise in the genre of Civil War reflexive memory novels. Dr. Álvaro Baquero-Pecino's reading of my proposal helped inform my theoretical framework. Additionally, I am pleased to recognize the Graduate School of the University of Alabama for the Graduate Council Research and Creative Activity Fellowship that funded my last year of dissertation research and writing.

I am happy for this opportunity to thank the friends that I gained during my experience at the University of Alabama for their support of me in this process. To name a few, Dr. Mónica Florez has been an invaluable mentor and never hesitated to answer my questions along the way. Dani Peterson was an incredible source of encouragement to me in the moments when I needed it most. Dr. Laura Rojas-Arce always believed in my success. I also wish to thank my friends and colleagues from Centre College, Somerset Community College, and East Carolina University for their encouragement and support. To my new friends in Greenville, North Carolina, thank you for being there for the final phase of this journey.

I will always be grateful for the love, encouragement, support, and patience of my family. My parents, Larry and Billie Hines, have always demonstrated unwavering confidence in my abilities as a writer and I love them unconditionally. Even though this entire process has seemed foreign to them, as I am the first person in the family to ever pursue a doctoral degree or to speak Spanish fluently, they continue to express their belief that I will succeed. My sister and best friend, Valarie Hines never fails to provide me with the words I need to keep moving forward. She believes in me and knows how much I appreciate her. My parents-in-law, Bud and Linda Brooks, are so good to remind me that I need to celebrate this accomplishment. Finally, words cannot express how much I appreciate my husband, Dr. Blakely Brooks. He understands exactly what I am experiencing like no other, and has been loving and completely supportive of me through it all. We are a team in every sense of the word and I would not have been able to accomplish this without him.

CONTENTS

ABSTRACT…….. …… ii

DEDICATION……... iii

ACKNOWLEDGMENTS……. iv

INTRODUCCIÓN……..1

1. LA METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA EN *EL CORAZÓN HELADO*: DINÁMICAS INTERGENERACIONALES DE LA MEMORIA…….. 37

El corazón helado como metanovela: El caso de la metaficción historiográfica .……43

Una aproximación neohistoricista a *El corazón helado*……47

Mirada a la transmisión familiar de la posmemoria en *El corazón helado*…….……. 59

Al final, un diálogo .……. 75

2. METAFICCIÓN E INTERTEXTUALIDAD EN *MALA GENTE QUE CAMINA*: HERRAMIENTAS PARA PROCESAR EL TRAUMA DESDE LA ESPAÑA DEL SIGLO XXI…….. 77

Trasfondo histórico de *Mala gente que camina*: Desapariciones infantiles del franquismo…..……. 84

El personaje-escritor en el juego de la realidad y la ficción: Otra clase de novela histórica…… 88

Un lugar para el diálogo: Entre las voces divergentes de familia……113

3. MÁS QUE REFLEXIVIDAD: PARODIA DE LA NARRATIVA HISTÓRICA EN *¡OTRA MALDITA NOVELA SOBRE LA GUERRA CIVIL!*.....116

Las convenciones del género de la metaficción historiográfica sobre la Guerra Civil…127

El intra-lector como parodista de la metanovela de la memoria…….…….138

Conclusión: Desde una perspectiva de distancia ……150

4. UNA APROXIMACIÓN A LAS NUEVAS GENERACIONES: LA GUERRA CIVIL DESDE OJOS JÓVENES EN *CIELO ABAJO*……153

CONCLUSIONES...……181

OBRAS CITADAS…….. 189

INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XXI se produjo un incremento en la literatura reflexiva en España con la publicación de numerosas novelas que tratan el tema de la Guerra Civil. A raíz de esta explosión memorística, este proyecto de investigación propone explorar cómo cuatro novelas españolas publicadas entre 2005 y 2007 contribuyen al creciente campo de este género al ofrecer ejemplos de un modelo para entablar diálogo con la memoria histórica del pasado reciente.[1] Las novelas que se han escogido para analizar (en orden de los capítulos de su estudio) son: *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes, *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) de Isaac Rosa y *Cielo abajo* (2005) de Fernando Marías. Estas novelas forman parte del "boom memorístico" de textos de los albores del siglo XXI que abordan la historiografía española desde una perspectiva personal que busca un equilibrio entre la necesidad apremiante de recordar y reconocer las heridas de la Guerra Civil profundamente arraigadas en la memoria social. A su vez, esta narrativa consta de un ejemplo literario en el que se plantea la posibilidad de generar un diálogo social reconciliador en torno a estos temas, en vez de promover su polarización política. Por lo tanto, las novelas que se analizarán cuentan con unos hilos conectores que justifican la elección para este estudio de las mismas, y no otras. En primer lugar, todas poseen un contenido de metaficción y de personajes o narradores cuyo punto de vista está situado en el siglo XXI en plena democracia, ya que ellos

[1] Más adelante se aclarará cómo se piensa emplear varios conceptos que constituirán el eje teórico, histórico y cultural del presente estudio. Entre estos términos claves se incluyen: la metaficción, la metaficción historiográfica, la memoria histórica, la memoria oficial, la memoria colectiva, la memoria individual, los lugares de memoria, el pacto de olvido, los fantasmas del pasado y el trauma.

serían, de algún modo, los "nietos" de los que lucharon en la Guerra Civil española.[2] Además, los protagonistas de estas novelas investigan, tras el descubrimiento de una historia desconocida, el pasado de personas que vivieron la Guerra Civil o la posguerra y así se interesan en las memorias anteriormente enterradas por las fuerzas del tiempo. Desde el distanciamiento, los personajes conceptualizan la relevancia que la memoria histórica tiene sobre su propia identidad, la de su familia y la de su sociedad, y actúan para correr la voz sobre los recuerdos que han construido sobre el pasado.

La unidad cohesiva entre las novelas a considerar en el presente estudio no sólo se basa en su naturaleza reflexiva, sino también radica en el contexto socio-histórico del que surgen. En primer lugar, se publicaron en España durante el siglo XXI; en segundo lugar, constan de una voz narrativa o de personajes que se interesan en la temática de la Guerra Civil española, la dictadura franquista y/o la Transición a la democracia con una mirada retrospectiva. Su combinación del interés en la memoria histórica con la perspectiva presente --facilitada por narradores o personajes que invitan al lector a viajar hacia el pasado junto con ellos para sacar a la luz experiencias desconocidas-- hace que estas novelas se presten a un diálogo con los aspectos del pasado que adquieren relevancia hoy en día. Puede decirse que estas metanovelas representan el potencial para inspirar conversaciones entre sus lectores y fomentan un diálogo dirigido hacia la comprensión social del significado del pasado en la vida contemporánea. Las metanovelas españolas de la memoria histórica del siglo XXI que se analizan en el presente estudio prometen involucrar a sus lectores en la actividad simultánea de deleitarse con la lectura

[2] Es importante notar que la distancia generacional de la Guerra Civil española, la posguerra y los años de la dictadura franquista de los lectores y escritores contemporáneos es uno de los elementos fundamentales que explican la posibilidad de nuevas perspectivas sobre el pasado. Ofelia Ferrán extiende la observación del historiador Santos Juliá y la politóloga Paloma Aguilar Fernández, al afirmar que el punto de vista de las generaciones más jóvenes posibilita un alejamiento del modelo conceptual de las dos Españas (33). Es más, la distancia temporal de la Guerra Civil conlleva un nuevo interés en la información sobre la historia (33).

y de interesarse en el juego literario entre la ficción y la realidad (los datos empíricos del pasado intercalados en los textos).

Aunque estas cuatro obras tienen mucho en común, la variedad de metaficción que se observa en cada novela es única. Se ahondará específicamente en cada uno de los cuatro tipos de escritura reflexiva representados por estas obras en los capítulos de la disertación, pero pueden resumirse brevemente como: la metaficción historiográfica clásica (*El corazón helado*), la metaficción de personaje-escritor (*Mala gente que camina*), la parodia metaficticia (*¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*) y la metaficción juvenil (*Cielo abajo*). Los textos incluidos en este análisis acceden al pasado desde el presente con una mirada no sólo interesada en llenar los silencios, sino también en subrayar el terreno compartido donde los lectores españoles del siglo XXI de diversas perspectivas ideológicas puedan recobrar la memoria histórica usando las herramientas del proceso de escritura.

Por medio de este estudio, se contribuye a los estudios relacionados con la intersección entre la producción narrativa española, el proceso reflexivo de escritura y los conceptos de la memoria histórica, individual y colectiva. La novedad del análisis que se propone hacer con esta disertación no sólo yace en su investigación de la recuperación de la memoria de la Guerra Civil y posguerra en la novela histórica, puesto que este tema ya ha sido estudiado en detalle tanto en la prosa como en el cine.[3] Además de enriquecer la recuperación de la memoria histórica, lo que

[3] Esta tesis doctoral se une a un cuerpo creciente de disertaciones que contribuyen al campo de estudios sobre la memoria en España en la contemporaneidad. El listado de títulos que pertenecen a dicho grupo, en orden de los más recientes, incluye: *The Persistence of Memory: The Spanish Civil War in Contemporary Spanish Narrative* (2011) de Mathew John O'Neill; *Reading War: Soldiers' Experience in Contemporary Spanish Literature and Film* (2011) de Nicole María Maribona Mombell; *Remembering the Thirteen Roses: Thinking between History and Memory* (2010) de Kajsa C. Larson; *Memory and Time in the Novels of Antonio Muñoz Molina* (2009) de Gustave Xavier Mathews; *(Re)writing the Spanish Civil War: The Ironic Collision of Fiction, Non-Fiction, and Fantasy in Four Novels at the New Millennium* (2009) de Jordan Tronsgard; *Voices from a Wound: Recovery from Trauma in Spanish Narratives of Memory since 1966* (2008) de Sarah Dibble Harris; *The Spanish Civil War in the Twenty-First Century Peninsular Narrative: Narrative Endeavors Towards a National Reconciliation?* (2007) de Marie D. Guiribitey; *Testimony and Mythic Voyage: Memory and Forgetting of the Spanish Civil War* (2005) de Lisa A.

este proyecto aporta a la crítica literaria es una mirada alternativa al rol de la metaficción en la re-escritura del pasado, ya que se centra en un punto de vista contemporáneo cuya intención es ir más allá de la necesidad expresada por los diversos sectores de la nación española de ocuparse de las viejas heridas.[4] Es decir, se plantea que la técnica de re-escribir la historia de la Guerra Civil por medio de la metaficción hace más amena esta información para la audiencia contemporánea. A modo de clarificación, no se pretende sugerir que las novelas a estudiar no tengan representaciones y repercusiones políticas; eso sería una ingenuidad y no tendría sentido. Lo que sí se postula es explorar cómo estos textos funcionan como lugares de memoria para ayudar a los lectores españoles de hoy en día, a pesar de su diversa perspectiva ideológica y distanciamiento generacional, a dialogar con el pasado sin olvidarlo.[5] Por lo tanto, los interlocutores de estas obras aportan un rol fundamental en el mantenimiento de un discurso vivo en torno a la historia. En el sentido más general, la tesis aspira a demostrar que la literatura reflexiva deja reconocer que los espectros escondidos en el figurado desván colectivo --en el sentido estipulado por José Colmeiro--, no se restringen a una esfera política, sino que más bien invitan a la sociedad

---

Luengo; *Memory in the Spanish Novel of the 1980's and the 1990's: Julio Llamazares, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina and Manuel Rivas* (2001) de Javier Fruns Giménez; *Las huellas del trauma: El tropos de la guerra española en la ficcion de fin de siglo* (2000) de María del Carmen Moreno-Nuño y *Memorable Traces: The Representation of Memory in Contemporary Spanish Narrative* (1997) de Ofelia Ferrán.

[4] El movimiento para recuperar la memoria histórica toma varias formas, una de las cuales es la Federación estatal de foros por la memoria, la cual se extiende entre varios territorios de España. Aunque según su declaración de objetivos el Foro por la Memoria nace desde una perspectiva "vinculada a la izquierda", también sostiene tener una actitud "abierta" y "sin ánimo de revancha" hacia todos aquellos que deseen "luchar contra el olvido de los perdedores, por la defensa de su dignidad" (Pedreño Gómez, "¿Quiénes somos?).

[5] Pierre Nora acuñó el término "lieux de mémoire" (lugar de memoria) para referirse a los objetos simbólicos que guardan las memorias de una sociedad; unos ejemplos incluyen:"museums, archives, cemeteries, festivals, anniversaries, treaties, depositions, monuments" (12). Estos lugares de memoria sirven como marcadores de los acontecimientos del pasado y ayudan a los miembros de la sociedad a sentir que pertenecen al mismo grupo a pesar de su individualidad (Nora 12). Un ejemplo del contexto español sería el Archivo General de la Guerra Civil en Salamanca.

española, en toda su multiplicidad de perspectivas, a considerar la relevancia del legado de la Guerra Civil en sus propias vidas.[6]

El eje teórico en el que se basará para realizar este análisis parte de unos preceptos sostenidos por el nuevo historicismo, una aproximación que toma por fundamentales la idea de que el contexto histórico-cultural es principal para nuestra comprensión de un texto literario, así como la preocupación con la relevancia del significado de un texto para sus lectores. Sin embargo, la visión de la historia que informa el acercamiento a las novelas que se analizarán requiere algunas clarificaciones. Se comparte con Hayden White la perspectiva de que no existe la objetividad en la historia. Cada texto es el producto de la obra subjetiva de su autor, tanto si éste recurre a documentos históricos o fechas reales; la manera de ordenar y expresar los elementos ya es un acto literario. Desde este punto de vista, es problemático suponer que un entorno histórico tenga un carácter concreto y accesible. Al contrario, tal y como propone White en su ensayo, "The Historical Text as Literary Artifact", publicado en el libro *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*:

> The historical documents are not less opaque than the texts studied by the literary critic. Nor is the world those documents figure more accessible. The one is no more "given" than the other. In fact, the opaqueness of the world figured in historical documents is, if anything, increased by the production of historical narratives. Each new historical work only adds to the number of possible texts that have to be interpreted if a full and accurate picture of a given historical milieu is to be faithfully drawn. The relationship between the past to be analyzed and historical works produced by analysis of the documents is paradoxical: the more we know about the past, the more difficult it is to generalize about it. ("Historical Text" 43)

[6] Colmeiro identifica el tropo del desván en la literatura relacionada con la memoria histórica. Se encuentra la analogía del desván como un lugar donde la memoria traumatizada esconde en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite. Dicha habitación de atrás en la novela de Martín Gaite aparece como un espacio simbólico construido "como un archivo del pasado inaccesible que ocasionalmente se puede abrir desde el presente por la acción de un catalizador" (Colmeiro 31). Los libros de la memoria de la Guerra Civil, entonces, serían el ejemplo perfecto de un catalizador que suscita el discurso sobre la memoria.

Primero, tanto el escritor de ficción como el historiador construyen sus textos basándose en la estructura que les parezca más adecuada para facilitarles a sus lectores la imaginación vívida de los acontecimientos que relatan (White, "Historical Text" 46-9). White propone que las tareas emprendidas por el novelista y el historiador no son tan incompatibles como tradicionalmente hemos pensado. Es decir, la práctica del historiador es "essentially a literary, that is to say fiction-making, operation" (White, "Historical Text" 48). Al sugerir esto, White no quita el valor de la historia; más bien reconoce que la escritura de narrativas históricas depende del uso de la metáfora para describir los eventos de una manera que será entendida por los lectores. Luego, tanto el escritor de la novela histórica como el historiador utilizan la prosa para expresar "what the past *might* consist of" (60). Lionel Gossman identifica algunas de las semejanzas que existen entre la escritura de la ficción literaria y la de la historia, dos géneros que se mezclan en la metaficción historiográfica. Para Gossman, tanto los historiadores modernos como los estudiosos de la literatura "conceive of their work as exploration, testing, creation of new meanings, rather than as a disclosure or revelation of meanings already in some sense 'there' but not immediately perceptible" (39). En su libro *The Content of the Form*, White explica su entendimiento del uso de la narrativa en la representación del pasado. Por ejemplo, en el capítulo titulado "The Value of Narrativity in the Representation of Reality," White señala una ruptura de la distinción tradicionalmente mantenida entre los textos literarios y los textos históricos: ambos son producto de la escritura de un ser humano que está limitado en lo que puede expresar por las convenciones de la narración que utiliza. Ya que los eventos históricos no pueden hablar por sí mismos, éstos dependen de la interpretación de un escritor que los convierta en un texto. En cuanto a esta relación, White comenta:

> the very distinction between real and imaginary events that is basic to modern discussions of both history and fiction presupposes a notion of reality in which

> 'the true' is identified with 'the real' only insofar as it can be shown to possess the character of narrativity. (*Content* 6)

De acuerdo con el crítico Santiago Juan-Navarro, que parte de una visión posmodernista de la metaficción historiográfica, "[e]l relativismo y escepticismo característicos del pensamiento posmodernista han tenido un fuerte impacto en las prácticas epistemológicas de los nuevos historiadores, para quienes la búsqueda de la verdad en el pasado resulta cada vez más una utopía inalcanzable" (27). En vista de la relación entre la literatura y la historia que permite la aproximación al pasado propuesta por White, conviene introducir la conceptualización de la metaficción de la que se servirá para estudiar en conjunto las cuatro novelas que han sido elegidas.[7] En el sentido más general, se entiende por metaficción una obra en la que el proceso de la creación es tan importante como el producto, y en la que la división entre la ficción y la realidad está borrosa. Antes de proceder a un esbozo de los hitos históricos y sociales que hay detrás del ímpetu contemporáneo que ha dado lugar a la explosión de textos cargados de la temática de la memoria en España, e imbuidos con la mirada retrospectiva, es preciso aclarar qué se entiende por el término metaficción.

En primer lugar, las novelas que constituyen el corpus del presente estudio se caracterizan por el uso de la escritura reflexiva como una herramienta para viajar hacia el pasado. Los personajes, que muchas veces también son narradores y/o escritores dentro del mismo texto, buscan e inventan vínculos para conectarse con el acontecer histórico. No sorprende que muchos de los novelistas con interés en resaltar conscientemente los mecanismos de su oficio como

[7] Además de "metaficción", existen varios otros adjetivos para hacer referencia al modo narrativo que Linda Hutcheon denomina como narcisista. Entre éstos se encuentran: "self-reflective, self-informing, self-reflexive, auto-referential, auto-representational" (Hutcheon 2). En el presente estudio se emplearán los términos "metaficción", "reflexiva" y "autoconsciente" de manera intercambiable y, como se puede apreciar por el título de la tesis, también se referirá a ellas como "metanovelas" por brevedad.

escritores utilicen la temática de la historia española para crear sus obras.[8] De hecho, parece lógico que cada vez más autores elijan aprovecharse de la técnica de la metaficción, ya que existe una relación especial entre la escritura reflexiva y la fascinación con el pasado. En su texto *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, Michael Boyd observa dicha conexión al comentar que:

> One of the paradoxes of the reflexive is stated in the juxtaposition of the theme of the past. In focusing on a past event, the storyteller initially surrenders his freedom. Only if he discovers that the past is irretrievable does he recover that lost freedom, that ability to make. In any case, he is likely to view his making as a remaking, a putting-back-together of a lost event, the parts of which have been scattered by time. His task is recovery, his material second-hand. (37)

Como señala Boyd, la reconstrucción (la creación del pasado) es una actividad central en la escritura de la narrativa relacionada con temática histórica.

Al publicar *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* en 1975, Robert Alter aporta a la crítica literaria unas ideas fundamentales que forman la base para los estudios posteriores sobre la metaficción. Aunque no utilice precisamente el término "metaficción" en su texto, Alter se acerca a este género con la siguiente definición: "A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality" (x). Alter añade que el novelista autoconsciente "pointedly asks us to watch how he makes his novel, what is involved technically and theoretically in the making, as the novel unfolds" (xiii). En 1979 Robert Scholes publica *Fabulation and Metafiction*, libro en el que sugiere que "[m]etafiction assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself" (114). Michael Boyd también señala la

[8] En su libro, *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*, Samuel Amago hace un estudio riguroso de seis autores españoles que escriben en el modo de la narrativa autoconsciente; estos novelistas son Rosa Montero, Juan José Millás, Nuria Amat, Javier Marías, Javier Cercas y Carlos Cañeque. Para Amago, los textos de dichos autores reflejan un intento: "to scrutinize the role of writing as a method of understanding human identity; to seek connections between the past, present and future; to reevaluate our cultural heritage; and to embrace multiculturalism and heterogeneity" (28).

función crítica de las novelas reflexivas al sostener que "[b]ecause they do not seek to tell yet another story but to examine the story-telling process itself, reflexive novels must be seen as works of literary theory and criticism" (9). Es necesario modificar el argumento de Boyd para reconocer que, por un lado, la narrativa autoconsciente refleja la incorporación de la crítica en el mismo proceso de la creación y que, por otro lado, funciona para contar otra historia.

Según el punto de vista desde el que se realiza el presente estudio, los planteamientos que hace Linda Hutcheon acerca de la metaficción en su texto *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980) son los más adecuados para poner de relieve los encuentros potenciales que existen entre la novela reflexiva y los lectores, así como entre el pasado reconstruido y el presente. Hutcheon no difiere de Scholes y Boyd en cuanto a la opinión de que los textos reflexivos integran su propia crítica, ya que señala que "the point of *meta*fiction is that it constitutes its own first critical commentary" (6). Como sus predecesores (y como Boyd), Hutcheon subraya el hecho de que las novelas que usan la metaficción revelan los mecanismos implicados en su creación, intencionalmente exponiéndose así a la posibilidad de ser criticados. No obstante, el énfasis de Hutcheon en la recepción del lector hace que sus ideas sirvan especialmente bien a la finalidad de este proyecto de investigación. Hutcheon usa los principios del estructuralismo de Ferdinand de Saussure así como la hermenéutica iseriana para formar su posición acerca del rol del lector en la interpretación de los textos reflexivos. Para ella, el enlace entre el escritor y el lector está basado en "the imaginative process (of storytelling), instead of on that of the product (the story told). And it is the new role of the reader that is the vehicle of this change" (3). Respecto al papel del lector en el género reflexivo, Hutcheon afirma: "[i]n metafiction the reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, *acknowledged* as having a co-producing function" (37). Es decir, el lector tienen el rol

de dialogar con el texto. Aunque en esta disertación no se piensa emplear el término "narcissistic" para referirse a los textos que hacen visible el proceso de su creación, sí se servirá de la importancia que Hutcheon le da a la consciencia del lector y a su responsabilidad para participar en la interpretación de las novelas. Igualmente, la definición de Patricia Waugh en *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* será útil como punto de referencia:

> *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (2)

Al sugerir que las escrituras reflexivas no sólo critican su propia construcción sino también la del mundo "real", Waugh se acerca a la cuestión de la representación del pasado puesta en relieve por las novelas que componen el corpus del presente estudio. Vinculando la 'realidad' histórica y la ficción reflexiva, Santiago Juan-Navarro ha señalado que muchas de las novelas históricas producidas desde los años setenta poseen "una paradójica combinación de autoconsciencia narrativa y reflexión historiográfica" (1). Es decir, existe una relación recíproca entre la metaficción historiográfica y el discurso histórico en el sentido de que "[p]or muy autorreferenciales y reflexivas que puedan ser, tales obras acaban por afirmar su sujeción a la historia, pero la historia igualmente se muestra incapaz de escapar a las limitaciones de toda construcción cultural" (Juan-Navarro 10). Por su parte, Amalia Pulgarín reconoce la relación entre la metanovela y el nuevo historicismo en su libro *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Ratifica Pulgarín que:

> Lo característico de estas novelas es su autoconciencia de las teorías del Nuevo Historicismo y el reconocimiento de la imposibilidad de representar la realidad. Los autores son conscientes de que tanto la narración histórica como la narración ficticia son construcciones o productos humanos y esta problemática la transportan a sus textos. (14)

En resumen, el marco teórico que se emplea a lo largo del análisis de las cuatro metanovelas en esta tesis doctoral se caracteriza por el lema: "[h]istory and fiction have always been notoriously porous genres" (Hutcheon, "Historiographic Metafiction: The Pastime" 106).

Ahora bien, otro mecanismo relacionado es la intertextualidad que complementa el uso de la metaficción en las novelas *Mala gente que camina* y *Cielo abajo*, mientras que la parodia es una técnica esencial en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Como es de esperar, las conceptualizaciones de estos términos toman matices diferentes para cada estudioso. Con respecto a la intertextualidad, entonces, es muy pertinente la afirmación que hace Heinrich F. Plett en cuanto a la variedad de interpretaciones: "'intertextuality is a fashionable term, but almost everybody who uses it understands it somewhat differently" (3).[9] Asimismo, el mecanismo de la parodia cuenta con múltiples definiciones; por ejemplo, en su discusión de este término con respecto a la relación que tiene con el pastiche, Fredric Jameson comenta que: "[b]oth pastiche and parody involve imitation or, better still, the mimicry of other styles and particularly of the mannerisms and stylistic twitches of other styles" (1848).[10] A pesar de las divergencias que existen entre los conceptos de la metaficción, la intertextualidad y la parodia,

[9] En cuanto a la intertextualidad, los críticos casi siempre sitúan el origen de este término a finales de los años 60 cuando Julia Kristeva utilizó la palabra por primera vez durante su participación como editora de la revista *Tel Quel* (Leitch 2067). La idea de la intertextualidad sugerida por Kristeva enfatiza la importancia del contexto social e histórico en el que se producen los textos (Mai 40). Sin embargo, como observa Mary Orr, fue Roland Barthes quien escribió una definición de la intertextualidad en la *Encyclopédie universalis* que se publicó en 1973 (20).

[10] Además de mencionar el potencial que tiene la parodia para re-escribir de forma crítica las obras o géneros previamente establecidos, es interesante recordar, junto con Jameson, que: "parody capitalizes on the uniqueness of [other] styles and seizes on their idiosyncrasies and eccentricities to produce an imitation which mocks the original" (1849). Sin embargo, el hecho de que un escritor se aproveche del estilo o el contenido de otros textos para comentar sobre algunos de sus aspectos no significa forzosamente que desprecie la obra original. Más bien, al usar la parodia para comentar sobre un estilo o un género, un autor muestra su interés en contribuir al discurso sobre ello.

una idea que los tres comparten es que la trascendencia de los textos históricos y literarios efectúa un impacto en la manera de entender el pasado en el presente.

De acuerdo con Gérard Genette, la intertextualidad es "a relationship of copresence between two texts or among several texts" (1). Para él, la forma más explícita de esta técnica es el uso de una cita con comillas, pero también reconoce la función de la alusión, es decir, "an enunciation whose full meaning presupposes the perception of a relationship between it and another text, to which it necessarily refers by some inflections that would otherwise remain unintelligible" (2). Por su parte, Graham Allen afirma que cada texto forma parte de una red de relaciones textuales y que, por ende,

> [t]o interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. (1)

Con respecto al análisis de la metanovela historiográfica, el aspecto más relevante del entendimiento de la intertextualidad postulado por Allen es el énfasis en la recepción activa del lector. Es decir, la intertextualidad es una técnica usada por los novelistas de ficción reflexiva para estimular la participación de los lectores. De este modo, el lector que se encuentra ante un texto de metaficción --que además ha sido dotado con el rasgo de la intertextualidad-- entra en un proceso dinámico de descubrimiento para desenredar las conexiones entre las referencias y crear diversos significados. Tal tipo de obra no sólo expone los mecanismos implicados en su producción, haciendo que el lector se sienta como parte de la escritura, sino que también añade referencias a textos externos cuya investigación enriquece la interpretación analítica. Eso sí, el término intertextualidad, en el sentido kristeviano, se refiere a la dependencia recíproca de los textos literarios (Cuddon 424). Sin embargo, el empleo que se puede hacer de la intertextualidad

no tiene por qué ser restringido a las obras literarias ya que también están en juego los textos de toda variedad -- incluidos los históricos-- que tengan influencia en la interpretación del lector de una obra.

En cuanto a la relación entre la intertextualidad y la mirada retrospectiva se comparte la opinión de Hutcheon de que "intertextual echoing simultaneously works to affirm --textually and hermeneutically-- the connection with the past" ("Intertextuality" 125). En su libro *A Poetics of Postmodernism*, esta teórica vincula la intertextualidad con la parodia para formular un mecanismo útil para el estudio de las obras de la metaficción historiográfica que cuentan con la característica que ella denomina "parodic intertextuality" (Hutcheon 127). Tal y como observa ella, la parodia intertextual abre las posibilidades de las conexiones que existen entre los textos y el mundo: "the notion of parody as opening the text up, rather than closing it down, is an important one" (127). De hecho, lo más perspicaz de la formulación de esta dinámica es el rol que sugiere para el lector en la creación de significado de las obras con estas características: "[t]he reader is forced to acknowledge not only the inevitable textuality of our knowledge of the past, but also both the value and the limitation of the inescapably discursive form of that knowledge" (127). La elaboración ficticia y crítica de los sucesos documentados históricamente realizada por la metaficción historiográfica de índole paródica e intertextual invita la participación activa a los lectores en el proceso de la reconstrucción de conocimiento sobre el pasado. Acertadamente, la crítica Ana Corbalán se basa en los postulados de Hutcheon para comentar que "la ficción historiográfica está determinada por una construcción paródica que ofrece una visión de la presencia del pasado, aunque sea un pasado que solamente puede ser conocido a través de sus textos y sus huellas literarias o históricas" (27). Ya que los lectores no pueden regresar físicamente al pasado, la metaficción intertextual y paródica les ofrece un

vehículo a través del cual acceder a los elementos históricos que pueden interesarles en el presente.

Para entender la relevancia del objetivo que se acaba de pronunciar, primero se hace necesario establecer el contexto histórico y cultural dentro del cual se ha producido la polémica sobre la memoria del pasado que todavía se mantiene patente en la sociedad española de hoy en día. Después de eso, se procederá a definir los conceptos fundamentales en torno a la memoria que constituyen el eje del presente estudio. Sin la intención de resumir los acontecimientos culturales de forma demasiado simple, se procurará mencionar brevemente en estas páginas los hitos históricos más importantes para la literatura que forman la base de la cuestión teórica que se va a examinar.

Como ya se aludió, un punto de referencia que se encuentra en una gran parte de la producción narrativa en España de los siglos XX y XXI es la Guerra Civil española, la cual oficialmente comenzó el 18 de julio de 1936 con el levantamiento militar contra el gobierno constitucional de la Segunda República y continuó hasta el 1 de abril de 1939, fecha en la que el general Francisco Franco Bahamonde firmó el último Parte de guerra.[11] Otro período de la historia de la España del siglo XX que influye enormemente en el contenido de la producción cultural es la etapa desde el final de la Guerra Civil hasta la Transición a la democracia, un período de 36 años durante los cuales España fue gobernada por Franco mediante una dictadura. Los escritores que publicaron durante la posguerra, entre los cuales figuran Carmen Laforet, Ana María Matute y Miguel Delibes, se vieron limitados por la censura en cuanto a la temática que

[11] Entre los muchos estudios históricos sobre la Guerra Civil española, se puede consultar *The Spanish Civil War: A Century in Focus* de Gabriele Ranzato para familiarizarse con la cronología de la complicada red de tensiones e ideologías que desencadenaron la ruptura de la Guerra Civil, las batallas importantes de la misma y el subsiguiente ascenso de Franco al poder. Una detallada explicación de la misma queda fuera del espacio de estas páginas.

pudieron abordar en sus novelas.[12] Dada su proximidad a la contienda, contaban con experiencias de primera mano de los acontecimientos de la década previa y sus obras se caracterizan por una preocupación social con la dificultad de la existencia. La recopilación de los ensayos en *Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse* (2005), editada por Eloy E. Merino y H. Rosi Song, se destaca como un ejemplo de los numerosos estudios que trazan las huellas del tropos de la Guerra Civil y el legado cultural del franquismo en la literatura, el cine y en varios otros productos culturales contemporáneos.

Uno de los cambios más significativos para la literatura que tuvieron lugar durante la Transición a la democracia, iniciada con la muerte de Franco el 20 de noviembre del 1975, fue el fin de la censura que se dio el 1 de diciembre de 1977 con la consecuente redacción de la Constitución Española en diciembre de 1978.[13] Ya terminada la censura oficial, se abrieron las posibilidades de lo que se podría representar en forma escrita. Enseguida, se publicaron novelas caracterizadas por un estilo de experimentación con un marcado interés en la reconstrucción del pasado por medio de la escritura de los recuerdos personales. La investigación personal e introspectiva de los acontecimientos de la época de la dictadura es un tema muy presente en las novelas de la Transición, tales como *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaite, *La muchacha de las bragas de oro* (1978) de Juan Marsé y *Los mares del sur* (1979) de Manuel Vázquez Montalbán. Las técnicas de la intertextualidad y la escritura reflexiva ya se encontraban en estas novelas de la Transición. A partir de la muerte de Franco, los escritores exiliados empezaron a regresar y por fin sus obras pudieron ser leídas en España. Ahora es

[12] Una fuente de información sobre la censura durante el franquismo es: *La censura de prensa durante el franquismo* de Justino Sinova (1989).

[13] Para algunos, la Transición comienza incluso antes con el asesinato de Luis Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973. Se puede consultar, por ejemplo, el texto de José-Carlos Mainer y Santos Juliá Díaz: *El aprendizaje de la libertad 1973-1986: La cultura de la transición* (2000).

ampliamente conocido que la temática de la narrativa de la Transición tomó como materia prima la Guerra Civil y sus secuelas (Langa Pizarro 110).

La novela que se considera pionera del género de la metaficción de la memoria histórica es *El cuarto de atrás*, con la cual su autora Carmen Martín Gaite ganó el Premio Nacional de Literatura en 1978.[14] La protagonista de esta novela --que es, a su vez, la narradora--, es una escritora que revela los mecanismos internos de su mente mientras expone el proceso que toma para escribir una novela, que efectivamente, resulta ser *El cuarto de atrás*. Ante la nueva libertad de expresión posibilitada por el fin de la censura que corresponde a la época de Transición durante la cual se publica *El cuarto de atrás*, tanto la misma Martín Gaite como la escritora en su novela escriben para darle una vuelta individual a la historia archivada.[15] En cuanto a la lectura de esta obra, acierta Debra A. Castillo al plantear que "it is essential to this novel that both history and fiction be revealed as fantasy" (822). La protagonista --que se llama simplemente "C"--, combina la fantasía con los referentes históricos, tales como el anuncio de la muerte de Franco en la televisión y la revista *Y*, editada por la Sección Femenina, para hacer una re-escritura de la posguerra desde una perspectiva muy personal. Al tratar individualmente los sucesos históricos mediante la técnica de la escritura autoconsciente, Martín Gaite pone de relieve la tensión entre la historiografía y la ficción y obliga a sus lectores a que sean activos. La

[14] Se considera *El cuarto de atrás* como uno de los precursores del género de metanovela española que se va a estudiar, pero no se lo incluye como uno de los textos primarios porque el proyecto se concentra exclusivamente en novelas publicadas a partir del siglo XXI.

[15] Al emplear el término la "historia archivada" se refiere a la versión del pasado de España que propugnaba el régimen franquista. Al sugerir que el ejercicio de escribir emprendido por la protagonista "C" subraya la tensión entre la historia oficial y la memoria personal de la dictadura, se dialoga con críticos como David Herzberger, que comenta que Martín Gaite pertenece a la generación de novelistas que emplearon sus textos como "forms of dissent within Spain from the history propagated by the State" ("Introduction. Narrative Intimacies" 39). Por otro lado, se extrapola la idea de la historia archivada de Pierre Nora, que describe una relación antitética entre la memoria y la historia (8). Mientras que la historia es una representación, documentada en los textos, del pasado, "always problematic and incomplete, of what is no longer" (8) que está "perpetually suspicious of memory" con el objetivo de "suppress and destroy it" (9), la memoria "remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived" (8).

posición generacional de cada lector español que lea *El cuarto de atrás* influirá en su grado de familiaridad con los sucesos históricos de la posguerra allí referidos. Se puede apreciar que en el momento de su publicación en 1978, todos los lectores en España habían experimentado el franquismo. Sin embargo, la condición histórica de la lectura para los receptores de las novelas que componen el corpus del presente estudio es diferente de la de *El cuarto de atrás*. Hasta cierto punto, éstas toman como precedente el modelo establecido por *El cuarto de atrás* pero, debido a su publicación en la primera década del siglo XXI, cuentan con un menor número de lectores que experimentaron la vida cotidiana bajo Franco. Debido a la falta de experiencia directa de los lectores de hoy en día, se hace aún más relevante la estrategia de lectura activa mencionada por Castillo, la cual se alinea con los postulados de White al entender como relacionados los géneros de la historiografía y la ficción.

La memoria, en las varias formas de ella con que se relaciona el presente estudio, ha sido importante en la sociedad española como tema de estudio desde los mismos años del franquismo. Santos Juliá señala la función que tenía la "memoria oficial" en la formación de la conceptualización de la historia nacional que tenían los españoles nacidos entre 1930 y 1945 (27). Según documenta Juliá, la gran narrativa que describía la guerra como una "cruzada en defensa de la religión y de la patria contra la anarquía y el comunismo" se escuchó por primera vez en el discurso dado por Franco el día de la Unificación de Falange Española y Comunión Tradicionalista (31). Por ejemplo, el lenguaje utilizado por el poeta Manuel Machado en una dedicatoria al Jefe del Estado Francisco Franco comunica la idea de nación imperialista que formaba parte de la memoria oficial durante la posguerra: "Dignaos, pues, Señor, aceptar el homenaje de este libro que --en alas de la gloria de vuestro nombre-- llevará a todos los confines del dilatado Imperio de nuestro Idioma el eco de la nueva Reconquista de España, de que es V.

E. el excelso Caudillo" (Machado). Es decir, en los inicios del franquismo la Guerra Civil fue justificada como una "reconquista" cuyo fin era proteger el bienestar de España. Antonio Gómez López-Quiñones ratifica que la literatura fue vehículo de la re-escritura del significado de la Guerra Civil (13). Para legitimarse, el régimen representó la guerra "como cruzada, como purga nacional de limpieza ideológica, derrocamiento de la anti-España, recuperación de los sueños imperiales" (López-Quiñones 13). En su introducción a *Unearthing Franco's Legacy*, Jerez-Ferrán y Amago resumen la idea de Paul Preston, de que el régimen autoritario "campaigned to demonize and destroy 'the entire Left of the political spectrum,' which was seen to be conspiring against traditional Catholic and monarchic Spain" (Jerez-Ferrán y Amago 7). Según Juliá, la memoria oficial, que él también denomina "[m]emoria única, memoria impuesta", ejerció un rol consolador para la sociedad, ya que "ortogaba sentido a tanta muerte y a tanta destrucción como la sufrida en los años precedentes" (33). Es más, el régimen franquista propugnó una versión de la memoria que contribuyó al mantenimiento del consenso del pueblo. A su vez, Paloma Aguilar Fernández se refiere a la memoria dominante como "la memoria pública presentada en los medios de comunicación" (36). Esta historiadora subraya el hecho de que muchas veces la memoria oficial difiere de la memoria de lo vivido por el individuo, y nota que los discursos, la literatura, el cine y el arte son "depositario[s] de la memoria [personal]" que promueven la estabilidad de un régimen (26).

Para entender el peso social que la memoria puede asumir, se servirá del concepto de la memoria colectiva en el sentido estipulado por Maurice Halbwachs, autor de *The Collective Memory* (1950). La básica analogía de la figura del testigo como el ser que ejecuta la acción de recordar le sirve a Halbwachs para clarificar su formulación del concepto de la memoria colectiva. Según el ejemplo proporcionado por este teórico, dependemos de la corroboración de

otros integrantes de la multitud de la cual somos parte para sentirnos seguros de la precisión de nuestra conceptualización de un suceso. En palabras de Halbwachs, "[o]ur confidence in the accuracy of our impression increases […] if it can be supported by others' remembrances also" (22). Es más, después de haber formado parte de un grupo, somos más capaces de seguir identificándonos con él si nos mantenemos en contacto los unos con los otros para que nuestros recuerdos del pasado confluyan con los de los demás miembros del colectivo (23-4). La esencia del argumento de Halbwachs está basada en la pertenencia del individuo a un grupo:

> To be aided by others' memory, ours must not merely be provided testimony and evidence but must also remain in harmony with theirs. There must be enough points of contact so that any remembrance they recall to us can be reconstructed on a common foundation. A remembrance is gained not merely by reconstituting the image of a past event a piece at a time. That reconstruction must start from shared data or conceptions. These are present in our mind as well as theirs, because they are continually being passed back and forth. This process occurs only because all have been and still are members of the same group. (31)

A primera vista, puede parecer que esta teoría no corresponda con el acercamiento a la memoria en el que se basa la relevancia del pasado desde la perspectiva de una generación de españoles que no vivieron durante ni la Guerra Civil ni la dictadura y, quienes por lo tanto, no tienen memorias vividas de dicha época para contribuir a una memoria colectiva. Sin embargo, este concepto es fundamental para la comprensión de las otras clases de memoria que se tratarán en estas páginas porque enfatiza el hecho de que la memoria es por fuerza reconstructiva. Es decir, el recuerdo de un suceso no es un ente concreto y objetivo, sino más bien el resultado de una reconstrucción que varía según lo que signifique en el momento del presente. Por lo tanto, aunque un individuo tenga sus propios recuerdos, "the individual memory could not function without words and ideas, instruments the individual has not himself invented but appropriated from his milieu" (Halbwachs 51). Como expresa Michael Richards: "[m]emory does not exist in

a social vacuum" (43). En resumen, la memoria individual difícilmente se extrapola de su contexto social.

De igual importancia a los postulados de White acerca de la relación entre la literatura y la historia, y las ideas de Hutcheon y Waugh sobre la metaficción, es importante señalar que todas las metanovelas que se examinarán se aprovechan de la índole reconstructiva del ejercicio de recordar como tema central. Por consiguiente, los autores de los textos primarios ponen de relieve su consciencia del poder del lenguaje para reconstruir las imágenes del pasado. A través de sus textos, los novelistas (re)crean memorias de España que puedan interesarle a una colectividad de lectores que, en la actualidad, viven muy distanciados de los acontecimientos históricos, y por ende, no gozan de una memoria personal de ellos.

A pesar de que el teórico Pierre Nora se basó en la situación francesa para desarrollar su conceptualización de los lieux de mémoire durante los años ochenta con referencia a la historiografía de la Revolución Francesa, esta idea es muy aplicable a la Guerra Civil española. Los lugares de memoria no sólo enriquecen cualquier discusión sobre la relevancia sociocultural que los recuerdos históricos tienen para el momento presente de una sociedad, sino que también proporcionan un acercamiento conceptual que permite concebir de los textos literarios como herramientas simbólicas que ayudan a sus lectores a volver a formar la memoria histórica española desde ángulos individuales. La tarea de recordar está mediada por la naturaleza de la memoria la cual no es una entidad fija, sino un proceso de reconstrucciones dinámicas que cambian según el contexto y la necesidad. En palabras de David Lowenthal, "recollections are malleable and flexible; what seems to have happened undergoes continual change. Heightening certain events in recall, we then reinterpret them in the light of subsequent experience and

present need" (206). Nora también ha propuesto que la memoria está cambiando constantemente:

> Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. (8)

Debido a esta dialéctica de recordar y olvidar, se hacen importantes los conservadores de la memoria en España, sobre todo al considerar la falta de acuerdo en la sociedad española sobre cómo resolver la polémica entre la memoria y el olvido de la Guerra Civil y el franquismo, ya que conviven muchas opiniones contrapuestas acerca de la misma. Hasta hoy, en la segunda década del siglo XXI, persiste un marcado ambiente de división política en España (Hansen, "Auto-Reflection" 93). Por esta razón, los debates culturales sobre la identidad continúan. Señala Hansen que "[i]t may well turn out that the Spanish Civil War was actually a series of particular wars, fought by each region, each social class and each political tendency for their own particular goals" ("Auto-Reflection" 94). Es decir, el hecho de que la gente siga estudiando sobre los sucesos históricos en torno a la Guerra Civil implica que existe una disyunción entre la herencia histórica y la falta de memoria personal (Nora 10). Por lo tanto, en la ausencia de recuerdos mantenidos vivos por los individuos que vivieron durante la Guerra Civil y posguerra española, los objetos simbólicos de la memoria sustituyen la función de recordar. Según ratifica Nora, "[*l]ieux de mémoire* originate with the sense that there is no spontaneous memory, that we must deliberately create archives, maintain anniversaries, organize celebrations, pronounce eulogies, and notarize bills because such activities no longer occur naturally" (12). El tiempo que dista las generaciones españolas que vivieron durante los eventos traumáticos (la Guerra Civil y posguerra) de las generaciones españolas cuyos integrantes nacieron o a finales de la

dictadura o durante la Transición en adelante hace que la función memorística de los textos que componen este estudio cobre un valor especial.

Cabe señalar que el presente estudio comparte con muchos críticos, entre quienes se destacan Ulrich Winter, Claudia Jünke y Juan Carlos Martín Galván, la perspectiva de que las representaciones literarias pueden ser lugares de memoria. Winter escribe que él considera lugares de memoria ejemplos tan diversos como los

> acontecimientos históricos como la Guerra Civil o hechos simbólicos como la novela *Don Quijote*, personajes históricos como Federico García Lorca al igual que objetos materiales y funcionales del mundo cotidiano o del patrimonio nacional, como por ejemplo el Seat 600 o el Valle de los Caídos, siempre que plasmen una 'metáfora' de la historia (conflictiva) de la nación. (12-3)

Como Winter, el presente estudio mantiene que los artefactos estéticos, como la novela, pueden constituir lugares de memoria en sí mismos (14). Martín Galván, en su libro *Voces silenciadas*, también refleja esta opinión al describir los textos como "monumentos de la memoria" que "se convierten en recuperadores de una realidad histórica compleja y traumática, y son en sí mismos espacios conmemorativos para suscitar la memoria histórica en el imaginario colectivo nacional contemporáneo" (20). Por su parte, Jünke entiende los lugares de memoria como "puntos de cristalización de la identidad colectiva de una nación" (102). Tal y como sugiere Jünke, estos textos "ofrecen un acceso al pasado aceptable para receptores provenientes de tradiciones de memoria divergentes histórica y regionalmente" (126-7). Al leer las metanovelas en el corpus del presente estudio, los receptores de las nuevas generaciones pueden reconocer a las víctimas de la Guerra Civil --y seguir debatiendo el tema de la memoria-- sin correr el riesgo de entrar en la misma división extremista que llevó a estallar la Guerra.

Quizá la clase de memoria más relevante para el presente estudio sea la memoria histórica. Para Jo Labanyi, la memoria histórica se define como "a form of collective and not

personal memory, quite apart from the fact that citizens have the right to express their personal memories in the public sphere" ("Politics" 120). Desde el punto de vista de Paloma Aguilar Fernández, la memoria histórica de una nación se define como "aquella parte del pasado que, debido a una coyuntura concreta, tiene capacidad de influir sobre el presente, tanto en sentido positivo (ejemplo a seguir), como en sentido negativo (contraejemplo, situación repulsiva que hay que evitar)" (35-6). Según la concepción del crítico José Colmeiro, la memoria histórica de la Guerra Civil y la dictadura se caracteriza como un tiempo de silencio (1939-1975).[16] Por consiguiente, cuando en estas páginas se usa el término "memoria histórica" se adhiere a la definición de Colmeiro al considerarla "una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo" (18). La memoria histórica es diferente de la memoria oficial, la cual Juliá describe como "memoria impuesta" (33). Es decir, la memoria histórica, además de formar parte del imaginario de todos, tiene una función "auto-reflexiva" que consta de una conciencia crítica (Colmeiro 18). Aparte de servirse de la función reflexiva de la memoria histórica señalada por Colmeiro, en este análisis se adopta el elemento aportado por Aguilar Fernández sobre la capacidad del pasado para influir sobre el presente.

Al retomar el asunto de la primera etapa del esquema de la memoria histórica propuesta por Colmeiro, cabe señalar que durante los años 1956 y 1957 la generación de españoles universitarios que no eran adultos durante la Guerra Civil --conocidos como los "niños de la guerra"-- se manifestaron contra la dictadura, pero su perspectiva del pasado veía la guerra como "una tragedia, una catástrofe que era preciso arrojar al olvido" (Juliá 39). Para ellos, había que desdibujar la división entre los vencidos y los vencedores para sacar adelante al país a la par con

[16] Colmeiro esquematiza la memoria histórica en tres etapas: en primer lugar, el silencio durante la Guerra Civil y la dictadura; en segundo lugar, el pacto de olvido durante la Transición a la democracia; y finalmente, la crisis de la memoria que marca la época en torno al siglo XXI. Estos tres períodos se explican en más detalle en estas páginas.

los demás países europeos en cuanto a sus avances económicos. En su consideración de la memoria colectiva durante la sociedad franquista, Richards comenta sobre la creciente dependencia financiera de España en otras naciones en la forma de su asociación con las Naciones Unidas y el boom del turismo (41). Explica Richards que, "in its later phase, Francoism was economically modernizing, coinciding with the great social upheavals of the 1960s and the dramatic urbanization and economic growth of these years" (41). En lugar de mirar hacia el pasado, ya que "the past, in some ways, seemed irrelevant," España priorizó el futuro del país (Richards 43). De ahí, esta actitud a favor del olvido se convirtió en una llamada a la amnistía general en los años setenta, según la cual "a nadie se le pedía cuentas de su pasado" (Juliá 40).

La mirada desmemoriada que se acaba de describir --que se originó en los años cincuenta-- marcó la pauta que caracterizaría la segunda etapa del esquema de Colmeiro (1975 a 1982): la Transición a la democracia, iniciada por la muerte del dictador Franco el 20 de noviembre del 1975, y caracterizada por el "olvido pactado" durante el cual muchos lo consideraban socialmente tabú hablar de la Guerra Civil (Colmeiro 18).[17] La tendencia de la gente durante la Transición de no hablar sobre el tema de la Guerra Civil --simbolizada en la expresión "el pacto del olvido"-- no se refiere sólo a una observación general del fenómeno social de evitar la mención de recuerdos de la guerra que podrían abrir heridas; más bien, se marca por un referente legalmente documentado, el cual es la Ley de la Amnistía, que se inició desde las altas esferas políticas y se aprobó el 15 de octubre del 1977.[18] La ratificación de la Ley de la Amnistía fue uno de los más prominentes objetivos del gobierno de Adolfo Suárez, un

[17] A diferencia de José Colmeiro, Jo Labanyi postula que la Transición no se caracterizó como un pacto de olvido porque, según ella, "lack of discussion in the public sphere is not the same thing as forgetting" ("Languages" 23).

[18] Se puede consultar el texto exacto de la Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía en el Boletín Oficial del Estado al Internet ("Ley 46/1977").

joven político del gobierno franquista y líder del partido político de la Unión de Centro Democrático (UCD), que fue fundada poco antes de las elecciones generales del 15 de junio de 1977.[19] Entre los efectos del funcionamiento de esta ley se destacan la puesta en libertad de los presos políticos, encarcelados con anterioridad al 15 de diciembre del 1976, así como la absolución de los delitos posiblemente cometidos por los funcionarios del gobierno franquista.[20] ¿Por qué se adoptó una decisión tácita de callar las memorias de la Guerra Civil y la dictadura durante la Transición? Según percibe Ofelia Ferrán, "the predominant attitude, especially of the political elites, was that it was best to lay a subtle veil of silence over the past in order, supposedly, not to rekindle any violence" (24). O en palabras de Madeleine Davis, "[m]emories of the war were not so much permanently transcended as suppressed, not so much forgotten as 'disremembered'" (864). Es decir, el deseo de sacar adelante a España hacia la democracia se privilegió sobre cualquier preocupación por la memoria de las víctimas de la época franquista.

Aunque España realizó su transición a la democracia de manera relativamente pacífica y rápida para lograr encajar en los parámetros europeos, a partir del nuevo milenio ha habido mucha reflexión crítica sobre el "consenso tributario de un pacto de olvido" que posibilitó este cambio gubernamental (Goméz-Montero 7).[21] Si bien el pacto de olvido tuvo cierto éxito al

[19] Suárez fue presidente desde el 3 de julio del 1976, cuando lo nombró personalmente el Rey Juan Carlos I, hasta las elecciones del 15 de junio del 1977 y, de nuevo, desde el 1 de marzo del 1979 hasta su dimisión el 29 de enero del 1981.

[20] Tal y como el pacto de olvido sellado por la Ley de la Amnistía del 1977 impidió la investigación de los actos violentos cometidos desde el 1936 por los militares que dieron el golpe del Estado --privilegiando la reconciliación nacional sobre el reconocimiento de las profundas heridas--, el gobierno de la Transición en Chile también promovió un consenso oficial que tuvo consecuencias para la memoria colectiva. Según Nelly Richard, este consenso "desechó aquella memoria privada de los des-acuerdos (aquella memoria anterior a la formalización del acuerdo) que hubiera dado cuenta de la vitalidad polémica –controversial—de sus mecanismos de constitución interna" (29). Richard nota la presencia continuada de "las sombras de un duelo en suspenso, inacabado, tensional" que caracteriza la memoria colectiva de la dictadura chilena (35). Esta imagen resuena con la perseverancia de las discusiones sobre la memoria y el olvido que todavía se manifiestan como temas centrales en muchos de los productos culturales, tales como las películas y las novelas, que han sido producidos en la España del siglo XXI.

[21] Durante la época en que la sociedad española estaba tratando de cambiar del régimen franquista a un gobierno democrático, al otro lado del Océano Atlántico estaban en pleno auge las dictaduras del Cono Sur. A pesar de las distinciones cronológicas y geográficas de las dictaduras y las consiguientes transiciones a democracia, toman

facilitar la Transición política de España, hoy en día la mirada crítica y retrospectiva permite ver que esta desmemorización dejó en su estela muchas cuestiones sociales pendientes. Por su parte, Carme Molinero comenta que:

> pasado el tiempo se fue extendiendo entre sectores relativamente amplios de la sociedad española la insatisfacción sobre cómo se había resuelto --o estaba en vías de resolverse-- la memoria social del pasado, es decir, sobre cómo se habían enfrentado los españoles a la significación de la guerra civil, el franquismo y el origen de la democracia en el último cuarto del siglo XX. Fue entonces cuando apareció con la fuerza 'la memoria de los vencidos'. La generación de los nietos quiso saber qué había sido de sus abuelos, la generación que sufrió la guerra civil: ¿dónde estaba, por qué se les fusiló, qué sucedió en sus pueblos? (48)

Aunque la esperanza durante la Transición fue sacar adelante al país al dejar enterrados (mediante el olvido) los recuerdos de las heridas producidas por la Guerra Civil y la dictadura, la explosión de atención a la memoria histórica a partir del año 2000 sugiere que el pacto de olvido no fue la estrategia más adecuada.

Puede decirse que el *boom* de la memoria en España empieza en el sentido más literal durante el gobierno de José María Aznar (1996-2004) del Partido Popular, ya que la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) fue fundada en diciembre de 2000.[22] Al principio del presente siglo se estimaba que alrededor de 30.000 de las personas que murieron durante la Guerra Civil y posguerra todavía estaban enterradas en fosas comunes.[23] Emilio Silva, uno de los fundadores de la ARMH, utiliza el término "desaparecidos" para describir a las

---

matices relacionados las discusiones con respecto a la memoria dolorida de las pérdidas sufridas tanto por los españoles como por los argentinos, los chilenos y los uruguayos.

[22] Para saber más, se puede visitar el sitio web de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica: <www.memoriahistorica.org.es>.

[23] En *Working through Memory*, escribe Ofelia Ferrán: "Some of these mass graves were created during the civil war, but many came into existence afterwards, being filled with victims of the Nationalist repression in Franco's Spain up to the early 1950s. The improperly buried bodies in these mass graves, ghostly reminders of a past of war and repression which have not been given proper burial even though Spain has enjoyed thirty years of democratic rule, are a perfect metaphor for the work of memory that still needs to be undertaken in Spain" (19).

personas cuyos cadáveres se cree que están en las fosas comunes.[24] Ayudar a identificar los cuerpos de los seres amados y familiares que están enterrados en la fosas es uno de los objetivos principales de esta asociación. El 26 de diciembre del 2007, durante el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2011),[25] miembro del Partido Socialista Obrero Español, se aprobó La Ley de la Memoria Histórica, la cual establece derechos a favor de quienes quieran exhumar e identificar los cadáveres de sus familiares de las fosas comunes e indagar en los archivos públicos para obtener información sobre lo que les pasó durante la Guerra Civil y la dictadura.[26] Según el artículo I de la Ley de la Memoria Histórica:

> La presente Ley tiene por objeto reconocer y ampliar derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil y la Dictadura, promover su reparación moral y la recuperación de su memoria personal y familiar, y adoptar medidas complementarias destinadas a suprimir elementos de división entre los ciudadanos, todo ello con el fin de fomentar la cohesión y solidaridad entre las diversas generaciones de españoles en torno a los principios, valores y libertades constitucionales. ("Ley 52/2007")

El reconocimiento público y estatal de las heridas causadas por la Guerra Civil y la dictadura que está representado por la aprobación de esta ley marca la pauta para el tercer período de la memoria histórica que está incluido dentro de los parámetros establecidos por Colmeiro. Según él, la época actual (el siglo XXI) está marcada por una crisis de la memoria, la cual indica una reacción contra el tabú de hablar sobre el pasado y que se caracteriza por el "nuevo memorialismo institucional de prestigio" de la memoria histórica (Colmeiro18-9).

[24] La palabra "desaparecidos" fue elegida "[to] evoke the experience of various Latin American countries, including Chile, Argentina and Uruguay, that have experienced military dictatorships and massive human rights violations" (Ferrán 20).

[25] Jo Labanyi explica que el gobierno de Zapatero "set up a commission to address the rights of victims of the wartime and postwar repression. The commission's proposed law --published on July 28, 2006-- [did] not provide state financial aid for the exhumations, but it require[d] local authorities to facilitate them, and also encourage[d] local authorities to remove monuments and street names dedicated to perpetrators" ("Poetics Today" 96).

[26] Por la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, "se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura" ("Ley 52/2007").

Una gran parte de la producción contemporánea de textos que representan el pasado de España gira en torno al enfrentamiento con los fantasmas de la memoria reprimida durante décadas de olvido. Un buen ejemplo de dichos textos es la novela *El lápiz del carpintero* (1998) del gallego Manuel Rivas. Por un lado, ha habido una tendencia a simplificar las memorias del pasado en idealizaciones y demonizaciones: es decir, a generalizar a los personajes como o héroes o villanos (Aguilar Fernández 37). Por otro lado, hay autores cuya literatura subvierte esta percepción binaria al optar por crear personajes que, a primera vista, parecen encajar en la categoría de villano, pero cuya capacidad de evocar la simpatía del lector problematiza esta generalización. En *El lápiz del carpintero*, el personaje Herbal, guardián en la prisión que encierra al prisionero republicano Daniel Da Barca, ejemplifica la ruptura con la demonización ya que es él que asume la voz narrativa sobre la vida del preso. Al estar forzado a "escuchar" la voz de un personaje cuya ocupación como verdugo de un héroe le pinta de forma desagradable, los lectores se encuentran en una situación en la cual se sienten atraídos a seguir leyendo la novela con curiosidad para saber por qué es el ejecutor el que cuenta la historia. Rivas utiliza las técnicas de la metaficción al conceder al lápiz de carpintero el estatus de ser un personaje cuya voz fantasmagórica representa a los prisioneros ejecutados. Por medio de este testigo en la figura de un objeto los lectores acceden a los pensamientos interiores de Herbal. Además, el texto consta de la mirada retrospectiva que caracteriza las novelas que se incluyen en el presente proyecto de investigación. El joven reportero Sousa, que abre la narración con su visita al anciano Da Barca a quien piensa entrevistar para escribir un artículo, representa el relevo generacional que forma parte del contexto de las variadas perspectivas sobre la memoria histórica en España hoy en día.

Otra metanovela que ejemplifica la corriente literaria en torno al siglo XXI que subraya el papel de la escritura de la memoria como herramienta para dialogar con el pasado traumático es la conocida *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas.[27] La narración desde el presente en esta obra expone el proceso de investigación sobre la historia pasada, poco conocida, de un soldado republicano que ayudó a escapar a un falangista prominente durante la Guerra Civil, Rafael Sánchez Mazas. Tanto en *El lápiz del carpintero* y *Soldados de Salamina* (precursores del género estudiado en este proyecto de investigación) como en los textos que constituyen el corpus del presente estudio, los temas del rol de la escritura y la influencia sobre el presente de la memoria traumática son significativos. Como ha señalado Colmeiro, la pregunta "'¿Olvidar o asumir nuestro pasado inmediato?'" (*Memoria* 13) sigue siendo una cuestión muy discutida en el siglo XXI. Para él, no se puede explicar la emergencia de tantas narrativas en la literatura y sus adaptaciones al cine como una mera consecuencia de su rentabilidad, sino como la expresión de la necesidad de emplear "a certain language and tools to engage with the past and position ourselves historically, indeed to identify as subjects part of a collective" ("A Nation of Ghosts?" 28).[28] El hecho de que estos productos culturales sean rentables refleja la necesidad social hoy en día de buscar un lenguaje que exprese adecuadamente la memoria del pasado. El éxito y la popularidad de la ficción historiográfica en torno al siglo XXI señalan el ímpetu de incluir la memoria de la Guerra Civil en la identidad del imaginario español contemporáneo.

[27] A modo de clarificación, el análisis llevado a cabo en los cuatro capítulos de este proyecto no se centrará en *El lápiz del carpintero* y *Soldados de Salamina*, que son metanovelas que han recibido mucha atención crítica. El motivo por lo cual se comentan aquí en la introducción es el de proveer ejemplos del tipo de novelas reflexivas que preceden los textos publicados entre 2005 y 2007 que constituyen el presente proyecto de investigación. Se incluyen en este capítulo introductorio para establecer las convenciones del género que se abordarán en más detalle en relación a *El corazón helado*, *Mala gente que camina*, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* y *Cielo abajo*.

[28] Sin embargo, Colmeiro critica ciertas adaptaciones fílmicas, entre ellas *¡Ay, Carmela!*, *O lápiz do carpinteiro*, *Los girasoles ciegos*, *Las trece rosas*, *Silencio roto*, *Libertarias* y *Belle Epoque* (todas estrenadas en los últimos veinte años), al considerarlas "sanitized representations of the past [that] dangerously follow the offically sanctioned discourse of reconciliation without apologies or reparations, and the erasure of potentially destabilizing counter-discourses, reinforcing the pastness of the past and its irrevelance to present day concerns" (29). Según este pensamiento de Colmeiro, estos productos culturales recientes desinfectan la herida..

Este marco conceptual no estaría completo sin una mención breve de las teorías sobre las consecuencias traumáticas que dejó tras sí la Guerra Civil española, puesto que informan los estudios sobre la literatura memorística del siglo XXI.[29] Por su parte, Cathy Caruth aborda la exploración de la relación entre la memoria y el trauma. Según ella, la aparición espectral del trauma ocurre cuando la persona que sufrió el suceso experimenta la herida una segunda vez cuando algo le hace recordar o re-vivir el evento traumático. En tal momento, el individuo se da cuenta de una inquietud de la cual no era consciente cuando primero ocurrió la lesión: "trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature --the way it was precisely not known in the first instance-- returns to haunt the survivor later on" (4). Aunque escribe sobre el contexto del holocausto, Dominick LaCapra también ha explorado la escritura del trauma. Según él, "the historical past is the scene of losses that may be narrated as well as of specific possibilities that may conceivably be reactivated, reconfigured, and transformed in the present or future" (LaCapra 49). El presente análisis sostiene que la relación entre los eventos traumáticos, la memoria y la identidad es prevalente en la narrativa española de la democracia porque todavía es relevante.

Asimismo, Cristina Moreiras Menor señala en su estudio *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática* que la producción cultural contemporánea muestra un vínculo inextricable entre el pasado y el presente. La selección del título de Moreiras Menor le pone nombre a la tendencia de las recientes obras literarias y fílmicas a reflejar las heridas de una

[29] Susannah Radstone plantea una cuestión sobre el concepto de trauma al criticar la tendencia de los investigadores de generar términos a los cuales recurren sin entender bien su utilidad --lo que Mieke Bal denomina "travelling concepts"-- tal como la manera en que la teoría del trauma se ha unido a los estudios de la memoria ("Memory" 35). Es decir, según algunos críticos, la dependencia de estos conceptos generalistas para contestar preguntas difíciles corre el riesgo de ignorar la complejidad de las ideas (Radstone 36). No obstante, el trauma asociado con la Guerra Civil es un tema recurrente en las obras del género de la metaficción de la memoria, y por lo tanto, merece ser considerado en la interpretación de estos libros.

nación que se muestra incierta sobre cómo sobreponerse a su legado de conflicto civil. En palabras de esta crítica:

> me refiero a 'cultura herida' en la medida en que sus representaciones señalan inevitablemente a un afecto en crisis, a un conflicto de la experiencia tanto como de la razón que impide a sus sujetos o permanecer tan ajenos como desearían a un pasado que se considera muerto, desaparecido o, por otro lado, pactar con él. (Moreiras Menor 16)

Como se puede apreciar, la literatura ha asumido un rol central como herramienta en los intentos de recuperación de la experiencia de la dictadura en España. Luz Celestina Souto afirma que la literatura española desde la Transición ha llegado a ofrecer un espacio desde el que se redefine el acontecer trágico del pasado que ha sido heredado (70). En *El corazón helado* las acciones de un hombre durante la dictadura afectan dramáticamente las vidas de sus nietos en el siglo XXI. De la misma manera en la que el trauma no se percibe del todo hasta el paso de varios años después del evento que lo causó, también los efectos de la apropiación institucionalizada de niños transcurren décadas después, como muestra la novela *Mala gente que camina*. Igualmente, las metanovelas *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* y *Cielo abajo* ejemplifican que la literatura peninsular contemporánea es, cada vez más, un vehículo que refleja cómo el pasado está impactando al presente.

Puede decirse que la literatura memorística en España desde la Transición ha obtenido el estatus de un género propio.[30] De hecho, la fascinación general con los estudios sobre la memoria mostrada por la comunidad académica, no solo en los campos de la literatura y el cine, sino también en la antropología, la psicología, los estudios culturales y los estudios de género, entre otros, está tan establecida que mereció la creación en 2008 de una revista dedicada exclusivamente a ella: *Memory Studies*. Otro ejemplo es la revista *History and Memory*,

[30] Para ver una de estas agrupaciones de textos de la época de la Transición, véase, por ejemplo, el capítulo "La novela histórica española en la Transición y en la democracia" en el libro escrito por M. Mar Langa Pizarro: *Del Franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-2000). Análisis y diccionario de autores*.

establecida en 1989 por Indiana University Press, que se dedica al estudio de la consciencia histórica y la memoria colectiva. Entre los varios libros que realizan estudios sobre la temática de la memoria en España se incluyen: *Memoria y olvido de la Guerra Civil española* (1996) de Paloma Aguilar Fernández; *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* (2000), editado por Joan Ramón Resina; *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad* (2005) de José Colmeiro; *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales* (2006), editado por Ulrich Winter; *Memoria de la guerra y del franquismo* (2006), editado por Santos Juliá; *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española* (2006), de Antonio Gómez López-Quiñones; *Working through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative* (2007) de Ofelia Ferrán; *Voces silenciadas: La memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española del siglo XXI* (2009), de Juan Carlos Martín Galván y *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain* (2010), editado por Carlos Jerez-Farrán y Samuel Amago. Este proyecto de investigación establece un diálogo con los estudios ya realizados sobre la memoria de la Guerra Civil. Por medio de esta exploración del tema de la escritura reflexiva de la memoria desde el presente en las novelas, todavía no muy estudiadas, que componen este análisis, se complementa al cuerpo creciente de los estudios sobre la memoria histórica en España.

En cuanto a la división de los capítulos de la disertación, después de esta introducción, en la cual se han establecido la tesis, la razón y el marco teórico y conceptual para el análisis que se va a efectuar en este proyecto, el primer capítulo se centra en el estudio de la metaficción historiográfica mediante el análisis de la novela ganadora del Premio José Manuel Lara en 2008,

El corazón helado (2007) de la escritora madrileña Almudena Grandes. En esta novela, el protagonista Álvaro, que vive en el siglo XXI, está inspirado por la muerte de su padre a indagar sobre el pasado oculto de su familia durante la Guerra Civil y los años de la dictadura. Además, *El corazón helado* aporta elementos que van más allá de la política, subrayando la memoria familiar, y construye el proceso de re-escritura de la historia mediante la intercalación de los capítulos escritos en primera persona desde la perspectiva narrativa de Álvaro --personaje que no tiene memoria viva de la dictadura--, y los capítulos narrados en tercera persona, que Corbalán ha llamado "microhistorias de tradición oral y epistolar" (25). En éstos se reescriben las experiencias de la Guerra Civil y la dictadura de los padres y abuelos del protagonista principal así como de los de Raquel Fernández, una nieta de exiliados. El elemento traumático en esta novela se encuentra en el robo por el padre de Álvaro de los bienes raíces a la familia de Raquel mientras que ellos están viviendo en el exilio en Francia. En los capítulos narrados por Álvaro, él reflexiona sobre los datos que va descubriendo sobre su pasado familiar a través de las cartas, las conversaciones con individuos que vivieron durante la posguerra y su nueva relación con Raquel Fernández. Aparte de las secciones que privilegian el punto de vista de Álvaro, hay capítulos en los cuales ninguna voz personal se responsabiliza de la narración, donde las analepsis proporcionan información sobre las experiencias pasadas de los demás personajes, principalmente las de los abuelos. *El corazón helado* no sólo contiene discurso histórico, sino que también es contemporáneo y ficticio. Los lectores de esta novela *bestseller* simpatizarán con los protagonistas al ver cómo estos españoles --desde el siglo XXI-- tienen que luchar para redescubrir las historias y recuerdos de sus parientes.

El segundo capítulo se enfoca en el uso de la metaficción y la intertextualidad para reconstruir el pasado. Para realizar este análisis se estudia *Mala gente que camina* (2006) de otro

madrileño, Benjamín Prado, cuyo protagonista es un profesor de instituto que empieza la novela escribiendo un ensayo sobre *Nada* (1944) de la famosa escritora Carmen Laforet para presentarlo en una conferencia en Atlanta, Georgia. Su investigación le lleva a interesarse en la historia de la autora (ficticia) desconocida Dolores Serma, contemporánea de Laforet, que escribió una novela en la cual denunció el robo de varios niños durante la dictadura franquista. El recuerdo traumático de *Mala gente* es la experiencia de la escritora Serma de perder a su hermana en una cárcel franquista y de esconder esta verdad a su sobrino, a quien cría como hijo propio. *Mala gente que camina* comparte con las otras metanovelas del corpus de este estudio las características principales de contar desde una mirada retrospectiva del pasado español, la mezcla entre la realidad y la ficción y la escritura reflexiva como herramienta para dialogar desde el presente con la memoria histórica.

El tercer capítulo se dedica a la exploración de la parodia del género de novelas cuyo tema central es la re-escritura del pasado. Para realizar este análisis, la investigación se basa en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) del sevillano Isaac Rosa. Dicho texto es una re-edición de *La malamemoria* del propio Isaac Rosa, en la cual el personaje principal, Julián Santos, es un escritor que está reescribiendo la historia del político franquista fallecido, Gonzalo Mariñas, cuyo pasado es muy oscuro. El personaje-escritor de esta metanovela destapa el recuerdo traumático de la matanza (a orden de Mariñas) de todos los hombres de un pueblo entero durante el primer año de la Guerra Civil. Es más, la investigación sobre la tragedia del pueblo Alcahaz despierta en la conciencia del personaje-escritor la memoria traumática --y reprimida desde su juventud-- sobre el asesinato de su padre a manos de guardias civiles franquistas. Después de cada capítulo de la novela, un lector anónimo se inserta para dialogar con el texto al hacer comentarios críticos de los convencionalismos literarios y la temática. El

estilo experimental de esta novela hace que se preste a una variedad de lecturas, ya que su formato la expone intencionalmente a la reflexión crítica. El hecho de que ya se puede hablar de parodia de la novela histórica sobre la Guerra Civil señala el nivel de establecimiento que ha obtenido este género. Además, la parodia metaficticia *Otra maldita novela* muestra la prevalencia de la visión crítica sobre los textos que reconstruyen el pasado, la cual está cobrando cada vez más importancia en las discusiones sobre el rol de la memoria histórica en la construcción de la identidad en la sociedad española.

En el cuarto capítulo, se explora el hecho de que la metanovela que enfatiza el rol de la escritura en el diálogo con la memoria histórica de España ahora está alcanzando la generación del milenio. *Cielo abajo* (2005), ganador del II Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil en 2006, de Fernando Marías, escritor nacido en Bilbao, sirve de texto primario para este último capítulo. Es importante incluir esta novela juvenil en el proyecto porque, hasta la fecha, nadie ha realizado un estudio académico sobre *Cielo abajo*. Como las otras novelas en este estudio, *Cielo abajo* mezcla el tiempo presente y el tiempo pasado a través de la metaficción y la intertextualidad. Por un lado, se narra la historia del joven huérfano, Joaquín Dechén, que decide hacerse piloto en la Guerra Civil en 1936, y por otro lado, se relata la historia que Dechén deja escrita sesenta años después, en la que él cuenta su experiencia traumática de haber sido testigo de la muerte de los abuelos de su nieta adoptiva, Constanza, durante la batalla de Madrid. Igual que en *Mala gente que camina* y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Marías emplea el tropo muy cervantino de un intra-autor. Tras descubrir el manuscrito de Joaquín, el personaje-novelista compone una metanovela, la obra que el lector de *Cielo abajo* tiene entre manos.

En el último capítulo, se consideran los resultados de cada estudio para llegar a las conclusiones finales del estudio. Se plantea que las metanovelas analizadas ejemplifican --de

cuatro maneras complementarias pero diferentes--, la corriente literaria española en el siglo XXI de textos que llaman la atención a la capacidad de la escritura reflexiva de la memoria para acceder al pasado desde el distanciamiento del presente de una forma que da nueva luz a la memoria historiográfica.[31] Cada una de las cuatro obras constituye una metáfora de descubrimiento sobre la Guerra Civil o la dictadura y preservan la memoria colectiva en el inconsciente del lector contemporáneo. Las palabras de Claudia Jünke, referidas a otros textos con temas parecidos a los de las metanovelas del presente estudio, reflejan de manera especialmente adecuada la función social que efectúan estas obras: "la literatura y el cine reconstruyen la Guerra Civil como un acontecimiento que puede funcionar como punto de referencia común y simbólico para un amplio grupo de receptores más allá de tradiciones memorativas competitivas" (105). Las metanovelas en las cuales se centra el análisis de las páginas a continuación, constituyen un punto de partida para el procesamiento de los recuerdos traumáticos que forman parte del pasado español. En definitiva, sirven como lugares de memoria con el potencial de facilitar una conexión entre los nietos de la Guerra Civil y la memoria histórica del siglo XX de España desde la distancia.

[31] No debe sorprender que otros críticos, por ejemplo Samuel Amago o Hans Lauge Hansen, coincidan con la conclusión en cuanto a la funcionalidad de la metaficción como herramienta de diálogo contemporáneo con la memoria histórica de la Guerra Civil. En este género de novelas, según el último, "literary invention, memory and metafictional reflections become fused into one coherent discourse" (Hansen 160).

CAPÍTULO 1

LA METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA EN *El CORAZÓN HELADO*: DINÁMICAS INTERGENERACIONALES DE LA MEMORIA

"Just as the key to the future is the past, the key to the past is the present"
(Pennebaker and Banasik 3)

En el capítulo introductorio, se resumieron los parámetros conceptuales y la situación histórica y literaria en la España contemporánea que justifican el razonamiento para emprender el presente estudio. Se propuso hacer una indagación más profunda que examinara el rol de la metaficción en la re-escritura del pasado desde el presente. Se sugirió en la introducción que la reflexividad en las novelas que componen el corpus de este estudio las convierte en lugares de memoria por los cuales, la sociedad española, en toda su multiplicidad de perspectivas, puede dialogar con su historia de una manera diferente de la posible con la literatura no autoconsciente y retrospectiva. Se planteó finalmente que las metanovelas del siglo XXI estudiadas en estas páginas presentan un acercamiento hacia la memoria histórica accesible a la generación de españoles que maduraron a partir de la Transición a la democracia, quienes, como consecuencia de no haber experimentado los acontecimientos narrados, no tienen una memoria viva para complementar su visión de la historia.

A la luz de tales postulados, este primer capítulo analiza la función de la metaficción historiográfica junto con el punto de vista del distanciamiento, como mecanismos de diálogo con el pasado en *El corazón helado*, novela de Almudena Grandes que fue publicada en 2007. Es

significativo que la fecha de publicación de *El corazón helado* coincida con la aprobación de la Ley de Memoria Histórica en 2007 porque tanto la novela como esta ley señalan un reconocimiento del interés en saber más sobre el acontecer histórico a nivel familiar. En cuanto al argumento de esta obra, *El corazón helado* comienza con la muerte inesperada del padre octogenario de Álvaro, el protagonista de la novela, lo cual incita al hijo afligido a emprender un proceso de indagación de los secretos escondidos de su familia. Al realizar este esfuerzo, Álvaro reconstruye una memoria del pasado oscuro de sus padres y sus abuelos con la ayuda del descubrimiento de cartas y fotografías olvidadas, actividad que ejemplifica uno de los tropos muy utilizados en las obras del género al que pertenece *El corazón helado*. Su investigación lo conduce a conocer a Raquel, una prima muy lejana cuyo pasado está entrelazado al suyo, y los dos se enamoran. Siendo miembros de la generación conocida como los nietos de la Guerra Civil, la interpretación de Álvaro y Raquel de los acontecimientos pasados está informada por su punto de vista contemporáneo. La crítica Carmen de Urioste coincide con esta identificación de Álvaro Carrión y Raquel Fernández como "nietos" de la Guerra Civil. En su artículo "Memoria de la Guerra Civil y modernidad: El caso de *El corazón helado* de Almudena Grandes", de Urioste afirma que: "son precisamente dos integrantes de la [generación de los nietos] --los responsables de profundizar, a la luz del presente, en el pasado de la Guerra Civil a través de sus respectivas familias, representantes de las dos Españas" (946). Por consiguiente, *El corazón helado* involucra la memoria histórica desde la perspectiva del siglo XXI, enfatizando así la centralidad del pasado con la identidad del individuo en el presente. Con respecto a la estructura del texto de Grandes, está dividido en cuatro partes cuyo título alude a la temática de cada una: El corazón (los capítulos 1 a 5), El hielo (los capítulos 6 a 20), El corazón helado (los capítulos 21 a 25) y Al otro lado del hielo (Nota de la autora). No es superfluo que Grandes no identifique

sus capítulos por número: si el lector quiere volver a leer una parte, le es aprovechable haber numerado los capítulos por cuenta propia para volver en un momento futuro sobre ciertas partes que le hayan llamado la atención, lo cual representa un detalle que anima a una lectura activa.

A raíz de estos pensamientos, se propone exponer cómo *El corazón helado* se convierte en un lugar de memoria reflexivo desde el cual los nietos de la Guerra Civil pueden indagar en el pasado y llegar a entender mejor las viejas heridas expresadas por los diversos sectores de la nación española.[32] En primer lugar, se explorará el uso de Grandes del mecanismo de la metaficción historiográfica. En segundo lugar, este análisis de *El corazón helado* no estaría completo sin una consideración del aparato teórico del neohistoricismo ya que el concepto de la historiografía está intrínsecamente relacionado con el género literario representado por *El corazón helado*. Para tomar en cuenta esto, el segundo apartado del presente capítulo está dedicado a una aproximación neohistoricista a la novela. Finalmente, la transmisión generacional de la memoria familiar es fundamental en el estudio de *El corazón helado* como una metanovela que facilita el diálogo con el pasado. Por lo tanto, en la tercera sección se comentará sobre la importancia individual que tienen los procesos de la recuperación de la memoria familiar, incluyendo una explicación del papel de la fotografía y una consideración del distanciamiento generacional. La convergencia de diversas técnicas literarias y puntos de vista que se encuentran en esta metanovela es muy propia del boom memorístico en la España del siglo XXI, ya que este siglo es el escenario de una gran multiplicidad de acercamientos al tratamiento de la memoria. Es preciso notar que la temática política de esta obra no le prohíbe ser un espacio compartido en el que las múltiples perspectivas contemporáneas convergen para acceder al pasado. En *El corazón helado* Álvaro y Raquel desentierran los secretos y dialogan

[32] Un término relacionado, "meta-memory texts," ha sido acuñado por Ofelia Ferrán para describir esta clase de textos reflexivos. Para ella, en las obras de meta-memoria se unen los procesos de producción y transmisión de la memoria con los temas de la escritura y la narrativa (*Working through Memory* 15).

con los fantasmas del pasado de sus dos familias para descubrir el impacto que el legado de sus abuelos perteneciente a ambas facciones ideológicas de la Guerra Civil sigue teniendo en sus vidas en el siglo XXI.

En el mundo literario, el reciente interés explosivo de España por su memoria histórica ha generado una selección abundante de obras que pertenecen al género de la novela histórica y que retratan varios episodios del pasado como si fueran exposiciones en un museo. Los textos que pintan los sucesos desde un acercamiento realista los mantienen en su lugar: en el pasado. Es interesante notar la observación que hace Jo Labanyi con respecto a las corrientes literarias en España desde los años noventa. Según ella, la producción ficticia que recrea la Guerra Civil y sus secuelas puede categorizarse en dos tendencias. Por un lado, hay unos textos que utilizan un formato realista o documental para transportarnos de vuelta al pasado. De acuerdo con Labanyi, "[their] attention to verisimilitude has the effect of reinforcing the difference of the past from the present, with the result that, at the end of the viewing or reading process, we feel a sense of relief on returning to a present free from such barbarism" (103).[33] Por otro lado, Labanyi incluye una tendencia que se caracteriza por el uso del tropo de "haunting", cuyos textos se enfocan en "the haunting presence of the violent past in the present, forcing us to confront issues of transgenerational transmission and to recognize that the war's unquiet legacy continues to matter" (103).[34] Labanyi está en lo cierto en su afirmación de la existencia de una distinción entre los textos que rompen la confluencia entre el pasado y el presente y aquellos que forman un

[33] Los ejemplos de productos culturales que usan el realismo mencionados por Labanyi incluyen: *Las bicicletas son para el verano* (1984) que era una adaptación fílmica de la obra de teatro escrita por Fernando Fernán-Gómez en 1978; *¡Ay Carmela!* (1990) de Carlos Saura, basada en la obra de teatro de José Sanchís Sinisterra; *Libertarias* (1995) de Vicente Aranda; *Silencio roto* (2000) de Montxo Armendáriz y *La lengua de las mariposas* (1999), basada en los relatos escritos por Manuel Rivas.

[34] En la categoría de obras que usan el tropo de "haunting", Labanyi menciona las novelas: *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina; *Escenas de cine mudo* (1994) de Julio Llamazares; *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas; *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas; la adaptación fílmica de *Soldados de Salamina* (2003) dirigida por David Trueba y la película *El espinazo del Diablo* (2001) de Guillermo del Toro.

puente entre los dos tiempos. Se quiere expandir la segunda categoría de textos para reconocer el uso del mecanismo de la metaficción en conjunto con la yuxtaposición del punto de vista contemporáneo presente y los sucesos históricos. Por lo tanto, se sostiene que existe una variedad de novelas caracterizadas por su estilo reflexivo, su mirada retrospectiva y su manera de comentar sobre el pasado para que los episodios históricos tengan relevancia en el momento presente. *El corazón helado* pertenece a este subgénero de novelas historiográficas que destacan por su uso de la metaficción y su punto de vista contemporáneo. *El corazón helado* recupera la memoria histórica por medio de las referencias a los sucesos empíricos del siglo XX que se entrecruzan con las microhistorias protagonizadas por personajes ficticios y, a su vez, abre un espacio de diálogo al alcance de sus lectores, quienes son invitados a tomar parte en el proceso de la re-creación del pasado.

La estructura estilística del texto incita la participación de los lectores. Para describir este aspecto, es muy adecuado usar el adjetivo empleado por Ana Corbalán, que describe la yuxtaposición de voces narrativas en el presente y el pasado y las numerosas perspectivas de personajes en la novela como "caleidoscópica" (24). La caótica mezcla de momentos históricos y personajes de tres generaciones captada por Grandes en esta obra refleja la heterogeneidad de opiniones de los españoles hoy en día sobre qué hacer con la memoria histórica: ¿olvidarla?, ¿descubrirla?, ¿esforzarse a entenderla?, ¿preservarla? Además, la caleidoscópica imagen narrativa de dos familias interrelacionadas por sus pasados creada por Grandes en *El corazón helado* revela la multiplicidad, muchas veces tensa, de orígenes y legados que confluyen dentro de una misma familia en España.

Ya que el presente estudio se enfoca en la mirada contemporánea del reciente pasado español, es necesario tomar en cuenta, como lo hace la historiadora Paloma Aguilar Fernández,

que: "[l]as repercusiones psicológicas de la Guerra Civil fueron tales que también alcanzaron a las generaciones que no habían vivido la guerra" (30). En *El corazón helado*, Grandes pone de relieve la función que tiene la memoria familiar en la formación de la identidad de los llamados "nietos" de la Guerra Civil. Para algunos, el concepto de los "nietos" se limita a describir a los miembros de la generación de españoles que tienen menos de cuarenta años. Escribiendo en el periódico *El País* sobre la definición de los "nietos", Manuel Vicent explica:

> Nacieron cuando Franco ya había muerto. Para unos era solo el nombre de un fantasma que se pronunciaba con un rencor envasado en la sobremesa familiar; para otros ni siquiera eso, un par de líneas en la asignatura de Historia. Son los nietos del desastre de la guerra civil. Durante la primera etapa de la Transición todavía jugaban con muñecas, iban al parque con patines y adornaban con pegatinas de Snoopy las tapas de sus cuadernos. Después comenzaron a oír por todas partes que en España la salida de la dictadura había sido una obra maestra de la democracia y que el resto del mundo admiraba ese milagro. ("Los nietos")

Aquí se modifica esta definición al extender los parámetros de la fecha de nacimiento de la generación de los "nietos" de la Guerra Civil para incluir también las personas que nacieron una década antes de la muerte de Franco en 1975. Los protagonistas de *El corazón helado*, Álvaro y Raquel, pertenecen a la generación de los nietos de la Guerra Civil. Cuando era niña, Raquel escuchaba los discursos sobre el pasado de su abuelo, Ignacio. En el capítulo cuatro del texto, los recuerdos de Raquel de las interacciones entre ella y su abuelo durante su infancia muestran el distanciamiento de la Guerra Civil y sus secuelas que informa el conocimiento de Raquel sobre el reciente, y a su vez lejano, pasado:

> A aquellas alturas, Raquel ya se había dado cuenta de que el abuelo no hablaba para ella, una niña de siete años que apenas sabía que una vez en España había habido una guerra, que su familia la había perdido, que por eso antes vivían en Francia y que menos mal, porque a los que se habían quedado, los habían matado. (Grandes 79)

Ofelia Ferrán escribe perspicazmente sobre las nuevas perspectivas posibilitadas por el alejamiento de la Guerra Civil y el franquismo de las nuevas generaciones de españoles:

> the coming of age of this new generation is one of the factors that have made it possible for a new perspective toward the past to emerge in the last few years. This perspective is no longer caught in the ideological paradigm of the 'dos Españas' [two Spains] of earlier generations, and can thus be more open to accepting responsibility towards the past and seeking more information about Spanish history. This new perspective has emerged due to the temporal distance, as well as the generational connection through family ties, between this younger generation and the era of the civil war and Franco's regime. (33)

Hay dos ideas principales de la cita anterior que merecen subrayarse: 1) por la distancia temporal, la perspectiva hacia el pasado de la nueva generación va más allá de cuestiones ideológicas y 2) la conexión familiar es un elemento crucial en la apertura de diálogo entre los momentos del presente y del pasado sobre el tema de la memoria histórica española. Sin embargo, debido al tiempo transcurrido desde la época de la Guerra Civil, Almudena Grandes toma ciertas medidas que hacen más accesible el contexto histórico de la temática para los lectores de hoy en día. El siguiente apartado está escrito con dicha consideración en mente.

El corazón helado como metanovela: El caso de la metaficción historiográfica

Como se expuso en el capítulo introductorio, este análisis de *El corazón helado* ofrece algunos pensamientos hacia una mirada al papel del mecanismo de la metaficción en la apertura de diálogo literario entre la generación de posmemoria en el siglo XXI y las generaciones directamente afectadas por la Guerra Civil y sus secuelas. Primero, es necesario establecer una definición funcional del concepto de la metaficción historiográfica, la cual incluye una explicación de la diferencia entre éste término específico y el de la metaficción en general. En segundo lugar, hay que reflexionar sobre la clasificación de *El corazón helado* como una metanovela historiográfica.[35]

[35] Ofreciendo una opinión diferente sobre si la clasificación de *El corazón helado* como una obra de metaficción es obvia desde el principio, Corbalán puntualiza que "[y]a desde la misma portada se infieren los rasgos metaficticios de esta novela, pues la autora, tanto en el epígrafe como en el epílogo final reconoce el legado del poeta Antonio Machado, a quien le debe el título de *El corazón helado* y cuyos versos también utiliza para iniciar su narración: 'Una de las dos Españas ha de helarte el corazón" (23).

Con respecto a la atención crítica que *El corazón helado* ya ha recibido, tanto Urioste como Corbalán incluyen la novela dentro del género de narrativa histórica española compuesta por obras que incluyen una mezcla de realidad y de ficción. Entre las obras que pertenecen a este género se asocian, por ejemplo, *Soldados de Salamina*, *La voz dormida* y *Otra maldita novela sobre la Guerra Civil*. Por su parte, de Urioste comenta que "[d]ichas novelas están basadas en hechos reales, pero nunca se sabe qué porcentaje de los mismos corresponde a la realidad" (939). Corbalán observa a su vez que "[e]sta narrativa utiliza una trama argumental ficticia inscrita en un trasfondo histórico real que contribuye a reflexionar críticamente sobre el proceso de escritura en la reconstrucción del pasado" (22).

La prominencia del uso de metaficción en la narrativa contemporánea española ha sido señalado por el crítico Samuel Amago quien apropiadamente denomina su estudio *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. La sugerencia de que una mentira pueda ser también la verdad articula la escencia del género reflexivo. El enfoque específicamente español del libro de Amago afirma la importancia de esta técnica en la literatura peninsular contemporánea. En palabras de este estudioso: "*True Lies* shows that in fact the novel as a genre is alive and well in Spain" (14). Además, aunque el énfasis de *True Lies* no está en la rama historiográfica de la metaficción --con la excepción de su capítulo dedicado a la narrativa y la historia en *Soldados de Salamina*--, ya en la introducción de su estudio, Amago da a entender que el mecanismo de la metaficción, tal y como está empleado por varios autores españoles, tiene una relación implícita con la historiografía. Para Amago, dicho género ofrece: "an important critical reassessment of the historiographical enterprise" (14). Como ya se mencionó en la introducción con referencia a Hayden White, las disciplinas de la literatura y la historia tienen mucho en común. En los años ochenta, Linda Hutcheon era pionera de esta idea al

postular que: "recent critical readings of both history and fiction have focused more on what the two modes of writing share than on how they differ" ("Historiographic" 105). Sin repetir la trayectoria de la elaboración de una teoría de la metaficción ya explicada en el capítulo introductorio, la intención de desentrañar la singularidad de la versión históriográfica de la narrativa reflexiva es la de justificar por qué forma parte *El corazón helado* del género de la metanovela, puesto que a primera vista dicha novela no ostenta las características clásicas de tal mecanismo literario.[36]

Sin considerar lo historiográfico de *El corazón helado*, se podría observar que el estilo de esta novela sí facilita la partipación activa del lector—un rasgo consistente de la metaficción--, pero aparte de esto, no pareciera ser un libro necesariamente reflexivo. En la mayor parte de la novela (las tres secciones principales) no aparece ningún indicio de una exposición intencional por parte de la autora de la 'condición de artificio' del libro, para usar la descripción de la metaficción de Rober Alter. Al parecer, la novela no se conforma con la observación de Amago de que: "metafictional texts not only draw attention to their own status as linguistically derived artifacts, but also tend to examine critically the processes of their own construction and of the reader's interpretation of them" (17). A través de las páginas de *El corazón helado* no se perciben señas que sugieren un deseo por parte de Grandes de hacer obvio el hecho de que su obra sea una construcción ficticia. Las fechas y las referencias a momentos importantes durante la Guerra Civil, el exilio y el franquismo que están intercaladas con las vidas y pensamientos de los protagonistas no se atribuyen a una bibliografía citada de fuentes históricas como elemento manifiesto de la trama. No hay ningún narrador ni un personaje escritor que se dirija hacia el

[36] Se puede referir a las páginas cinco a siete de la "Introducción" en las cuales se delinea una definición de la metaficción basada en los estudios de Robert Alter, Robert Scholes, Linda Hutcheon, Patricia Waugh y Michael Boyd. Samuel Amago resume los postulados de estos teóricos sobre la narrativa autoconsciente de forma sucinta: "metafiction serves to blur the distinction between reality and fiction in order to draw attention to the dynamic processes of literary representation" (15).

lector para comentar sobre el texto y explicarle qué partes son reales y cuáles son ficticias.[37] Por lo tanto, la decisión de participar en el juego de la metaficción historiográfica al indagar en los datos para ver cuáles se remiten a los acontecimientos documentados depende de la voluntad del lector. Éste puede elegir leer sin cuestionar o puede involucrarse en la investigación. En otras palabras, *El corazón helado* no consta de un cuestionamiento explícito del proceso de escritura como el que figura centralmente en el argumento de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite, la novela reflexiva peninsular contemporánea por excelencia.

Aunque *El corazón helado* no es una novela de metaficción en el sentido más esencialista, como se acaba de explicar, pertenece completamente al género de la metaficción historiográfica. Señala Linda Hutcheon que "[h]istoriographic metafiction works to situate itself within historical discourse without surrendering its autonomy as fiction" ("Historiographic Metafiction: Parody" 4). Asimismo, cuando el lector consulta la sección titulada "Al otro lado del hielo: Nota de la autora", que se encuentra al final de la novela, ve que Grandes revela las fuentes consultadas durante su investigación sobre los temas de la Guerra Civil, el exilio español en Francia y la participación española de la División Azul en Rusia, y que ella cita La Ley de Responsabilidades Políticas del 9 de febrero de 1939 que permitió la adquisición legal de los bienes de las personas que habían estado a favor de la II República (923-26). Por lo tanto, Grandes mantiene separadas en su texto la representación construida del pasado histórico (lo que hace que *El corazón helado* sea una novela histórica) y la información epistemológica y documentada que ella usó para crear el contexto histórico de su obra. Al considerar todo esto en su totalidad, se podría argüir que el libro es una metanovela historiográfica. Tal y como explica Hutcheon: "[h]istoriographic metafiction […] keeps distinct its formal auto-representation and its

[37] Para ver un ejemplo de la versión de metaficción cuya trama sí llama la atención a tal especie de escritor-narrador se puede referir al capítulo dos y tres, que analizan, respectivamente, *Mala gente que camina* de Benjamín Prado y *Otra maldita novela sobre la guerra civil* de Isaac Rosa.

historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here-- just unresolved contradiction" ("Historiographic" 106). La declaración que hace Grandes en "Al otro lado del hielo" llama la atención a la imposibilidad de dilucidar la realidad de la ficción en su narrativa: "[t]odos estos y muchos otros episodios de la historia española reciente, algunos de los cuales aparecen en este libro, parecen mentira, pero para nuestra desgracia, han sido verdad" (925).

Una aproximación neohistoricista a *El corazón helado*

Como todo campo teórico, el nuevo historicismo cuenta con una variedad de puntos de vista que no son siempre compatibles.[38] Por su parte, el neohistoricista Hayden White reconoce que, como los eventos históricos no pueden hablar por sí mismos, éstos dependen de la interpretación de un escritor que los convierta en forma de texto. Desde el punto de vista de White, el atributo narrativo de los textos es un rasgo poseído tanto por la escritura clasificada como literaria como por los escritos denominados como históricos. Por eso, White cuestiona: [the] distinction between real and imaginary events that is basic to modern discussions of both history and fiction" (*Content* 6). Algunos críticos del neohistoricismo preguntan si el lenguaje utilizado es demasiado poético. Estos pensadores tienen "the presumption that historical sequences are to be comprehended as functions of forces more 'code-like' than 'poetic' in nature" (White, "New Historicism" 301). A su vez, Walter Benn Michaels ha señalado la opinión de que el nuevo historicismo es culpable de hablar sobre el pasado de manera equivocada, de omitir ciertos grupos de la historia y de no hacer que los textos literarios sean lo suficientemente históricos (187-8). Por lo tanto, es necesario clarificar que el acercamiento utilizado en este capítulo considera fundamentales que el contexto histórico-cultural es un componente principal para nuestra comprensión de un texto literario y que el significado de un

[38] En este estudio se utilizan de manera intercambiable los términos "neohistoricismo" y "nuevo historicismo".

texto para sus lectores es muy relevante. Aunque el término "new historicism" fue acuñado por Stephen Greenblatt, los postulados de White, que se explicaron en detalle en el capítulo introductorio, están más alineados con los objetivos de este análisis. La perspectiva sobre el nuevo historicismo adoptada aquí sostiene que cada texto es el producto de la obra subjetiva de su autor, a pesar de su base en hechos históricos; es decir, la manera de ordenar y expresar los elementos ya es un acto literario por sí mismo. Según dicho punto de vista, sería problemático suponer que la representación de un entorno histórico tuviera un carácter concreto y accesible. De esta manera, la literatura y la historia están relacionadas ya que tanto el escritor de ficción como el historiador construyen sus textos basándose en la estructura que les parezca más adecuada para facilitarles a sus lectores la imaginación vívida de los acontecimientos relatados. Para estudiar *El corazón helado*, son pertinentes las teorías que analizan la literatura a través de un énfasis en el acontecer histórico, conceptualizándola de este modo como una re-escritura creativa del pasado con relevancia en el presente y no como una re-creación meramente historicista obsesionada por la obligación de representar "verídicamente" los sucesos que ocurrieron en una época lejana. Por lo tanto, es apropiado explorar algunos de los acercamientos neohistoricistas para así evaluar el valor de ellos como herramientas críticas en el análisis de la novela *El corazón helado*.

En su introducción al libro compuesto por ensayos, titulado *The New Historicism*, H. Aram Veeser explica que un análisis nuevo historicista "seize[s] upon an event or anecdote […] and re-read[s] it in such a way as to reveal through the analysis of tiny particulars the behavioral codes, logics, and motive forces controlling a whole society" (xi). En el caso de *El corazón helado*, el evento del que Grandes se aprovecha como referente para construir su novela es el período de la historia española marcada por la Guerra Civil y la dictadura franquista (1936-

1975). Sin embargo, el objetivo de su novela no es recopilar unas 919 páginas llenas de notas de datos históricos empíricamente comprobables tales como batallas específicas, figuras famosas y leyes aprobadas, sino que más bien se dedica a la mezcla de la ficción con el contexto histórico, con el fin de ofrecer interpretaciones de la relevancia del pasado en las vidas de los personajes en el siglo XXI. No es coincidencia que la fecha de nacimiento del protagonista principal, Álvaro, fue 1965, apenas cinco años después de que naciera la propia autora, y sólo una década antes del comienzo de la Transición (Grandes 706-7). Al respecto, Grandes explica en una nota al final de la obra:

> *El corazón helado* es una novela en el sentido más clásico del término. Es, de principio a fin, una obra de ficción, y sin embargo no quiero ni puedo advertir a sus lectores que cualquier semejanza de su argumento o sus personajes con la realidad sea una mera coincidencia. Lo que ocurre es más bien lo contrario. Los episodios más novelescos, más dramáticos e inverosímiles de cuantos he narrado aquí, están inspirados en hechos reales. (924)

Por lo tanto, es lógico leer esta novela a través del marco crítico neohistoricista, el cual se centra en las maneras en las que la representación ficticia –junto con referentes basados en los momentos históricos en cuestión, pero no con una obsesiva documentación de los mismos-- saca a la luz las microhistorias de los personajes de tal modo que se asemejen a las experiencias de gente que sí vivió durante la época que está siendo narrada en la obra.

De los cinco supuestos (delineados por Veeser) que constituyen el eje de cualquier análisis neohistoricista, los siguientes son los más adecuados para describir el acercamiento que se efectúa de *El corazón helado*: "that every expressive act is embedded in a network of material practices"; "that literary and non-literary 'texts' circulate inseparably" y "that no discourse, imaginative or archival, gives access to unchanging truths nor expresses inalterable human nature" (Veeser xi). Es decir, se explica la rentabilidad de los productos culturales sobre la Guerra Civil y el franquismo publicados hoy en día en España (los actos expresivos en términos

de Veeser) por su pertenencia a la red de prácticas materiales del mercado literario. El hecho de que los libros que se ocupan de recrear la historia española del siglo XX sean *bestsellers* tiene que ver con la relevancia de su temática para los lectores contemporáneos. La distancia que separa a la generación de españoles que han nacido desde los últimos años de la dictadura contribuye al interés que muchos tienen en descubrir más sobre el pasado de su país ya que el discurso histórico estuvo controlado hegemónicamente por la censura durante el franquismo.[39] Como sugiere David Lowenthal, los acontecimientos ya pasados son inaccesibles a menos que nos acerquemos a éstos por medio de la memoria, a través de los textos producidos por las interpretaciones de sus autores o mediante otras formas culturales creadas por los seres humanos. Lowenthal explica: "recollections are malleable and flexible; what seems to have happened undergoes continual change. Heightening certain events in recall, we then reinterpret them in the light of subsequent experience and present need" (206). Es decir, la necesidad del momento presente y las experiencias que forman parte de nuestro conocimiento cultural son factores que influyen en cómo recordamos y reinterpretamos el acontecer histórico. Los neohistoricistas responden a esta dinámica memorística e histórica con su producción de: "new ways of studying history and a new awareness of how history and culture define each other" (Veeser xiii).

Ahora bien, la novela estudiada en este capítulo es una de las narrativas historiográficas que ofrecen alternativas a los textos producidos y promovidos durante la hegemonía franquista. El género de novelas al que pertenece *El corazón helado* está compuesto por obras que no pretenden hacerse pasar por la única e inequívoca verdad sobre los hechos. Más bien, *El corazón*

[39] Santos Juliá señala la función que ejercía la "memoria oficial" en la formación de la conceptualización del pasado de la nación que tenían los españoles que nacieron entre 1930 y 1945 (27). Un ejemplo de los varios estudios que se han hecho sobre el período de la censura es el libro de Justino Sinova: *La censura de prensa durante el franquismo* (1989). Carme Molinero afirma que la agenda de la censura era hacer olvidar a la población cualquier opción política que no fuera la del franquismo: "A lo largo de varias décadas todo lo que se pudo aprender—o leer en la prensa—sobre la II República era el daño que había hecho" (44).

helado es un ejemplo de la re-interpretación de la historia a través del vehículo de la literatura. Además, se enfoca más en la memoria cultural que en la política. Al reflexionar sobre los recuerdos que guarda de su infancia durante una conversación con Álvaro, el personaje Raquel comenta: "[c]uando era pequeña, me contaron muchas veces historias parecidas. A lo mejor no lo entiendes, es difícil de explicar, pero eso era lo único que les quedaba, la cultura" (Grandes 712). El tema de la cultura asume una importancia especial para los abuelos exiliados de Raquel porque es lo que les permite sentirse como parte de España a pesar de que tuvieron que huir de este país en busca de refugio en Francia durante la posguerra. Mientras que la imaginación sobre España de los exiliados se ancla en el período en el que se exiliaron, la vida cotidiana en su país natal sigue cambiando con el paso del tiempo sin ellos. Alicia Alted y Lucienne Domergue aciertan al afirmar en su libro *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999* que "[l]a cultura es un elemento vital para el exiliado" (15).[40] Asimismo, Pierre Laboire y Jean-Pierre Amalric aportan una observación necesaria al advertir que la memoria de los exiliados no debe concebirse como un ente singular sino más bien como un concepto plural ya que existen recuerdos particulares de cada individuo (17). Además, es preciso clarificar que nunca es la intención de la investigación de la memoria en estas páginas la de simplificar las individualidades de las experiencias del exilio en Francia. Se usa el término 'la memoria' en singular para mejor referirse a este concepto como un tema coherente, siempre reconociendo la existencia de infinitas particularidades. Dicho esto, parece apropiado leer los recuerdos sobre España de los abuelos de Raquel en *El corazón helado* como sus propias elaboraciones del

[40] En la novela de Grandes, Toulouse es la ciudad en Francia habitada por la familia de Raquel desde el día en que sus bisabuelos se exilian de España hasta el momento post-Franco en que los padres de Raquel la llevan a vivir en Madrid. Históricamente, Francia fue el sitio de acogida de masivos flujos de exiliados durante la Guerra Civil española y sus secuelas, estableciéndose Toulouse como una especie de colonia española. El estudio *El exilio español republicano en Toulouse, 1939-1999*, de Alicia Alted y Lucienne Domergue, ofrece una mirada crítica sobre este periodo, examinando no solo las estadísticas de los flujos migratorios entre España y Francia, sino también la construcción de la memoria desde el exilio y la importancia del factor cultural.

pasado, y a su vez, señales de la presencia de lo histórico y cultural, elementos característicos de la literatura vista desde el marco neohistoricista. Tal y como apuntan Laboire y Amalric, la memoria colectiva del exilio republicano:

> No es una grabación fiel del pasado en las mentes de quienes lo vivieron, no es la presencia inmediata del pasado ni tampoco un trazo o una huella de ese pasado en la conciencia de cada uno. Toda memoria colectiva, toda memoria de un grupo o de una comunidad, es el resultado de una construcción , de un reforzamiento selectivo de ciertos momentos del pasado vivido o no con los otros, de ciertas emociones, de lugares que van a marcar de manera preponderante y significativa de las personas. (18-9)

La diferencia entre la historia y la memoria, temas diametralmente opuestos según el historiador Pierre Nora, está ejemplificada en el simbolismo representado por el albaricoque, la imagen que Anita (la abuela de Raquel) tiene grabada en su memoria en asociación con su último encuentro con su padre antes de que éste fuera asesinado por las tropas franquistas. Es decir, Grandes transmite la emoción del recuerdo de Anita con el contexto histórico de la Guerra Civil a través de un objeto de memoria. El siguiente extracto del capítulo diecisiete de *El corazón helado* (situado en el pasado histórico y no en el siglo XXI) muestra perfectamente la profundidad del impacto que puede tener un recuerdo, así como el poder simbólico de un objeto (incluso el fantasma de uno) para guardar la memoria:

> Habían pasado veintiocho años desde que Anita Salgado se comió aquel albaricoque, pero todavía no lo había digerido, no lograría digerirlo jamás. No había vuelto a probar los albaricoques y aún conservaba el sabor de aquel. Le habría gustado conservar también el hueso, que mordió y chupó para dejarlo limpio hasta de la última hebra de pulpa para guardarlo después en el delantal, sin querer saber por qué lo hacía. No lo necesitaba para recordar a su padre, y por eso, y para acompañarle siempre, lo metió en uno de los bolsillos de su camisa cuando volvió a verlo, rígido y tieso, sucio de sangre, con los ojos cerrados, el día del entierro. (607)

Se entiende la desconexión entre la historia y la memoria cuando Anita relata lo que significa el albaricoque para ella. Como consecuencia, los miembros de las dos siguientes generaciones

(Ignacio II, el hijo de Anita, y Raquel, su nieta) se sienten conmovidos cada vez que piensan en un albaricoque. En otras palabras, leer una versión supuestamente oficial de la historia de la Guerra Civil no sería lo mismo que conocer las experiencias personales de la tragedia directamente de la boca de quien las vivió en carne y hueso. Para Ignacio, la historia oficial de la Guerra Civil no es capaz de darle suficiente reconocimiento al dolor que reaparece cada vez que él reflexiona sobre el recuento de su madre sobre la pérdida violenta de este miembro de la familia. Un ejemplo de la oposición entre la historia y la memoria se encuentra en los pensamientos de Ignacio: "Habían pasado casi treinta años para los relojes, para los historiadores, para las hemerotecas, para su madre no" (Grandes 607).

De modo similar, el elemento de la memoria nostálgica sobre la cultura española desde el punto de vista de los exiliados está tipificado en los comestibles que recibe Anita desde España cada año:

> [una sonrisa] iluminaba la cara de la abuela Anita cuando abría el paquete que le traían de España todos los septiembres, y media docena de latas de anchoas y una ristra de ñoras se convertían en algo mucho más grande que media docena de latas de anchoas y una ristra de ñoras, como si un país entero, el aire, la tierra, los montes, los árboles, las sierras, los llanos, las ciudades, los pueblos, las palabras y las personas, se hubieran acomodado en los resquicios de una caja de cartón […]. (Grandes 78)

Asimismo, la cultura del exilio que la niña Raquel experimentó está inextricablemente unida con la idea de la inminente vuelta al país de origen, impedida hasta la conclusión de la dictadura. El concepto de volver está arraigado en la percepción de la familia Fernández de su identidad como españoles aunque vivan en Francia, como claramente muestran los siguientes pensamientos de Raquel:

> Nos volvemos, no nos volvemos, ellos se han vuelto, me parece que se vuelven, a mí me gustaría volver, mi padre no quiere, yo creo que los míos volverán antes o después. Nadie decía nunca adónde volvían, no hacía falta. Raquel, que nació en 1969 y se crió escuchando conversaciones fabricadas con todos los tiempos,

> modos y perífrasis posibles del verbo volver, nunca preguntó por qué. Las cosas eran así, simplemente. Los franceses se mudaban, se iban o se quedaban. Los españoles no. (Grandes 33)[41]

Como se puede apreciar, en *El corazón helado* se encuentra fácilmente el uso de técnicas que se prestan a un análisis neohistoricista, especialmente su énfasis en el contenido cultural acerca del exilio en Francia desde el fin de la Guerra Civil. La nostalgia por la patria, combinada con la determinación de regresar, caracterizan los sentimientos de los abuelos de Raquel, quienes han criado a sus hijos con una sensación de identidad muy fuertemente española, a pesar de haber nacido en Francia. Como niña, Raquel siempre notaba la prevalencia de las conversaciones imbuidas por la idea de ir de vuelta a España así que cuando sus padres deciden mudarse a España en 1975, el año del fin de la dictadura franquista, no le sorprende que las reflexiones sobre el retorno se hagan incluso más frecuentes. Raquel contempla:

> El verbo volver aceleraba sus tiempos, se deslazaba deprisa desde el futuro hasta el presente, iba conquistando el pasado por un camino inverso pero constante que no les llevaba hacia atrás, sino adelante. Después de tantos años de inmovilidad, el perpetuo letargo de una siesta dormida en cueva ajena, todo había empezado a cambiar muy deprisa para ellos, los españoles. (Grandes 35)

Desde una mirada neohistoricista, este ejemplo muestra la conexión fluida entre el pasado y el presente. Los pensamientos de Raquel comunican mucho: en primer lugar, se capta textualmente la sensación compartida por muchos españoles exiliados durante la dictadura, y por lo tanto, provee una descripción histórica a través de la cual la sociedad contemporánea puede apreciar uno de los sentimientos comunes que caracterizaron aquella época. En segundo lugar, al tratar de las experiencias de los exiliados, y por ende de los españoles más marginados, *El corazón helado* contribuye a la escritura de narrativas alternativas a las versiones dominantes de la

[41] Unos ejemplos de la cultura de los exiliados españoles en Francia se dan en la siguiente cita: "Los españoles volvían o no volvían, igual que hablaban un idioma distinto, y cantaban canciones distintas, y celebraban fiestas distintas, y comían uvas en Nochevieja, con lo que cuesta encontrarlas, se quejaba la abuela Anita, y lo carísimas que están, qué barbaridad" (Grandes 33).

historia. Finalmente, el intersticio entre los tres tiempos, el pasado, el presente y el futuro, enfatiza la ruptura de un pasado fijo y representable. De hecho, la posibilidad de poder conquistar el pasado por un camino inverso demuestra que la historia es una construcción escrita según la interpretación del autor y no una disciplina objetiva y científicamente accesible.

Agregando a lo anterior, las historias orales y las cartas que están guardadas hasta que los nietos las encuentran, funcionan como textos para mantener vivos los recuerdos del pasado que forman parte de la cohesión familiar. Ya que la conexión entre la fotografía, la memoria familiar y la memoria individual y colectiva toman un papel central en el diálogo con el pasado en *El corazón helado*, serán el tema de exploración en la siguiente sección de este capítulo. Aquí se alude a los documentos producidos en la privacidad de la familia con el fin de comentar que la intertextualidad entre las historias orales y los textos epistolares utilizada por Grandes es característica de la retórica neohistoricista, puesto que dichos recursos ayudan al investigador a hacerse una idea de las experiencias de la gente de la época estudiada. O lo que es lo mismo, la escritura del pasado que ejerce Grandes en esta obra es una actividad vinculada con el interés de hoy en día en el descubrimiento de maneras alternativas para reflexionar sobre la historia. El texto de *El corazón helado* se abre a la multiplicidad de interpretaciones y perspectivas, reflejadas por las diversas actitudes ante el pasado conflictivo que representan los varios personajes. De esta forma, la autora valora las microhistorias pasadas por alto por la versión "oficial" de los hechos. La vigente relación entre el pasado y el presente está articulada por el discurso que uno de los personajes en la novela, un profesor de física, les suele dar a sus estudiantes al comienzo de cada semestre: "ha pasado mucho tiempo, me dirán, y tendrán razón, pero todos llevan aún el polvo de la dictadura en los zapatos, ustedes también, aunque no lo sepan" (Grandes 298).

Ciertamente, la carta destinada a su padre que descubre Álvaro en la segunda sección de la novela y que fue escrita por su abuela Teresa, es un ejemplo de las pistas del impacto del pasado que aún aparecen en el espacio de la familia. La lectura de este texto rescatado del olvido le inspira a Álvaro a reflexionar sobre su identidad:

> aquella voz me llamaba, me estaba hablando a mí, […] aquella carta ya no tenía nada que ver con la memoria de mi padre, […] ni siquiera con la de su madre, la admirable mujer que la escribió, […] aquella carta sólo tenía que ver conmigo, con mi propia memoria, mi propio concepto de la dignidad. (Grandes 306)

A través de la metaficción historiográfica, Grandes muestra el valor personal de la memoria histórica para los diferentes individuos en la España contemporánea. La reacción de Álvaro ante su descubrimiento de la carta no es un impulso de comprobar si el contenido es verdadero o no. Más bien lo que le vale a Álvaro es interpretar las palabras de su abuela fallecida de alguna forma que satisfaga sus necesidades en el momento. De esta forma, el pasado está filtrado por la experiencia del individuo que lo retoma desde el presente.

Con respecto a la distinción entre la realidad y la ficción que figura centralmente en las discusiones del neohistoricismo, los capítulos de *El corazón helado* que se enfocan en el pasado de los abuelos del protagonista Álvaro contienen referencias históricas a eventos que realmente ocurrieron, tales como ciertas fechas de batallas documentadas de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial o la muerte del dictador Francisco Franco. Sin embargo, la importancia que estas microhistorias tienen para los personajes en *El corazón helado*, y como extensión para los lectores, yace en su capacidad de aportar reconstrucciones ficticias parecidas a lo que les podría haber pasado a varios individuos que vivieron durante la Guerra Civil española y el franquismo. No obstante, este detalle no minimiza la función que la representación histórica tiene en la fomentación de empatía que el lector probablemente siente hacia el protagonista al

estar invitado a descubrir, junto con Álvaro, los secretos de su pasado familiar, enterrados en el olvido por las fuerzas del tiempo.

Finalmente, la presente discusión sobre *El corazón helado* bajo la lente del neohistoricismo precisa de una mención a las observaciones de David Herzberger, teórico que adopta un posicionamiento que reconoce que tal escuela de pensamiento es la responsable de la posibilidad de acercarse críticamente a la literatura a través de la interdisciplinariedad con la historiografía ("Reading" 35). Centrándose específicamente en la relación entre la historiografía y la literatura, Herzberger analiza la ficción española en el contexto del franquismo y subraya el hecho de que cualquier texto que ostenta representar el pasado lo hace con algún propósito en mente. De acuerdo con Herzberger: [t]he making of a past, with its implicit emphasis on constructing, compels us to question, first of all, for what purpose the past is made and, second, to scrutinize the building materials that will be used and how those materials create meaning and significance" ("Reading" 37). Como señala Herzberger, los historiadores del pasado español que escribieron durante el franquismo, "evoke a mythic past as the coequal of truth, thus historiography not only imposes sameness, it also disallows difference" (37). Una de las principales metas del neohistoricismo es contrarrestar la hegemonía cuyo rechazo a las versiones alternativas del pasado oscurece el reconocimiento de la multiplicidad de microhistorias existentes. Durante una de sus reflexiones en *El corazón helado,* Álvaro generaliza sobre las generaciones afectadas de algún modo u otro por la Guerra Civil: "casi un siglo de dolor y de soberbia. En ese punto confluyen las estrategias de la preocupación y del prestigio, la memoria de los vencedores y la de los vencidos, intereses distintos y un solo resultado para los hijos, para los nietos de todos" (Grandes 746). En la novela, esta declaración del protagonista afirma el impacto de la historia no sólo en las vidas individuales de los españoles, sino también en la

sociedad contemporánea. Es decir, en la medida en que los escritores tales como Grandes vayan sacando a la luz más textos e información cultural sobre el pasado, irán surgiendo nuevas interpretaciones y más abierta se hará la visión que la sociedad española del siglo XXI tiene sobre las versiones menos conocidas de su historia.

A modo de conclusión de este apartado dedicado a los rastros del neohistoricismo en *El corazón helado*, es preciso añadir que, para Hans Kellner, el método más adecuado para hacer un discurso histórico es: "[g]etting the story crooked" (vii). Al sugerir esto, Kellner rompe con unas ideas tradicionales: "(a) that there *is* a 'story' out there waiting to be told, and (b) that this story can be told straight by an honest, industrious historian using the right methods" (vii). Es decir, tal y como propone Kellner "there is no 'straight' way to invent a history […] All history, even the most long-term, quantified, synchronic description, is understood by competent readers as part of the story, an explicit or implicit narrative" (vii). ¿Qué puede contribuir esta idea en cuanto al estudio de *El corazón helado*, un texto que dialoga con el pasado desde un lugar literario? La historia y la literatura no son campos de estudio incompatibles. Una visión más interdisciplinaria entre los dos contribuye a la formación de herramientas críticas muy perspicaces en el estudio de metanovelas que pertenecen al mismo género que *El corazón helado*, obras comprometidas en la nueva interpretación de la historia. El objetivo de un análisis neohistoricista es identificar las relaciones que pueden existir entre los textos del pasado y el presente para formar escrituras que sean relevantes en la contemporaneidad y, a su vez, que muestren una conciencia de los acontecimientos históricos. Estudiar *El corazón helado* a través de la escuela de pensamiento del neohistoricismo es valorar el poder interactivo de la palabra escrita en el contexto español y aprovecharse de las conexiones que unen el presente con el pasado histórico para así enriquecer el estudio de la memoria histórica de España.

Mirada a la transmisión familiar de la posmemoria en *El corazón helado*

Para empezar, vale mencionar que la distancia del tiempo que separa a Almudena Grandes, siendo de la generación de escritores que maduraron durante la Transición, y la generación de españoles que vivieron directamente los acontecimientos traumáticos de la Guerra Civil y la subsiguiente dictadura, es uno de los elementos que contribuye a la singularidad de su perspectiva al escribir, y está reflejada en los personajes y las tramas que crea en *El corazón helado*. En su nota al final de *El corazón helado*, Grandes se categoriza a sí misma como "nieta" de la Guerra Civil, describiendo su propia generación como: "la de los nietos de quienes se enfrentaron hace setenta años" (923). Con respecto al estado de la memoria histórica en la conciencia de su generación, Grandes dice en una entrevista: "Yo creo que es el gran tema de mi generación, el gran tema de mi generación literaria, el tema pendiente, digamos, y el gran tema de mi generación cívica" ("Machado" 125). Los autores de las generaciones anteriores, tales como Carmen Laforet, Ana María Matute y Ramón J. Sender, tuvieron que escribir dentro de las limitaciones impuestas por la censura o el exilio y sus textos representan con una tendencia más realista las condiciones sociales y cotidianas de la vida durante la dictadura, ya que vivieron durante esa época.[42] A diferencia de sus precursores, los escritores del siglo XXI que escriben sobre la Guerra Civil y la dictadura no cuentan con una memoria viva de estos referentes históricos y muchos de ellos se aprovechan de la técnica literaria de la reflexividad para entablar un diálogo entre el presente y el pasado a través de sus textos metaficticios. Es decir, en vez de utilizar su escritura para pintar un retrato mimético del pasado, éstos sitúan a sus personajes y narradores en pleno siglo XXI y escriben retrospectivamente, llamando la atención de este modo

[42] Ramón J. Sender publicó *Requiem por un campesino español* (1960) desde su exilio en México; Carmen Laforet es famosa por su novela *Nada* (1944) con la cual ganó el Premio Nadal y Ana María Matute es más conocida por su novela *Primera memoria* (1959), que también ganó el Premio Nadal.

al proceso de descubrimiento que la sociedad española está emprendiendo para descubrir más detalles sobre su herencia traumática.

Las páginas de *El corazón helado* están repletas del uso del distanciamiento entre la España contemporánea y la de la Guerra Civil, la posguerra y la Transición. Este texto cuenta con las microhistorias de personajes de tres generaciones que re-escriben el pasado desde distintos momentos temporales, pero siempre recurre al presente como punto de procesamiento y reflexión sobre los aspectos traumáticos que experimentaron los familiares de Álvaro y Raquel y a los que ellos mismos se enfrentan por herencia.

Agregando a lo anterior, *El corazón helado* es un ejemplo del subgénero de metanovelas españolas de siglo XXI que forjan una sensación de conexión con el pasado para sus lectores a través de su modo reflexivo, como también lo hacen a su manera *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, que fue publicado a finales del siglo (1998), *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001), *Cielo abajo* de Fernando Marías (2005), *Mala gente que camina* de Benjamín Prado (2006) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaac Rosa (2007). En parte, la tesis de que el uso del distanciamiento generacional junto con la metaficción historiográfica constituye un mecanismo para facilitar el diálogo con el pasado desde la época contemporánea está basada en la teoría sobre la historia como psicología social, a la cual ya se aludió por medio del epígrafe de este capítulo. Según James W. Pennebaker y Becky L. Banasik, la memoria colectiva, que definen basándose en el término "collective memory," acuñado por el sociólogo Maurice Halbwachs y usado por el psicólogo Lev Vygotsky, está compuesta por varios elementos (4). Principalmente, afirma la teoría de la memoria colectiva que los recuerdos del individuo vienen informados por las interacciones con los demás, y considera fundamental el papel que la sociedad desempeña como marco de referencia en la formación de los recuerdos (4).

Entre los componentes de la memoria colectiva incluidos por Pennebaker y Banasik están las "flashbulb memories", especie de recuerdos que no se dan en el momento del suceso, sino en un tiempo más tardío después de que la sociedad o el individuo hayan podido determinar el significado del suceso (4-5). De acuerdo con la idea elaborada por estos psicólogos, es preciso entender tanto los recuerdos de los individuos como los de la sociedad ya que la memoria de ambos está establecida por el impacto a largo plazo de los eventos (5). Según concluyen Pennebaker y Banasik, hay un lapso de aproximadamente veinticinco años entre un suceso traumático y la creación de un producto cultural conmemorativo debido al fenómeno de mirar retrospectivamente, el "looking-back phenomenon" (13). Como explican ellos: "Groups of individuals and entire societies look back at specific times. During these times of looking back, people openly talk about and acknowledge the relevance of these events to their own personal development" (Pennebaker y Banasik 14).

Aunque estos académicos usan su teoría en el contexto estadounidense, es apropiado considerar el fenómeno de "looking back" como un factor explicativo de por qué la Guerra Civil y posguerra resurgen en la memoria colectiva de España como temas prominentes en el siglo XXI, después de ser reprimidos por la censura de la dictadura, y disminuidos durante el pacto del olvido.[43] Desde el marco de los estudios culturales, Carme Molinero describe cómo el aparato social del franquismo manipuló la memoria social de la población:

[43] Algunos de los sucesos traumáticos de importancia social nacional analizados por Pennebaker y Banasik son los asesinatos del presidente J.F. Kennedy y del activista Martin Luther King Jr.: "Approximately 25 years after the assasination, Dallas opened an elaborate museum/exhibit acknowledging Kennedy's murder in the downtown area. Earlier attempts to open exhibits in the city had been met with tremendous opposition. Likewise, approximately 25 years after the assasination of King, Memphis opened a large exhibit commemorating the death of the famous civil rights leader" (12).

> Desde el primer momento, durante la guerra civil, y a lo largo de cuarenta años, el régimen hizo un esfuerzo extraordinario para desarrollar una política de la memoria consistente primero en demonizar y, después, en hacer desaparecer la memoria democrática, para así poder construir una nueva memoria colectiva afín a sus postulados políticos. (44)

Es decir, la Transición representó una especie de amnesia colectiva. Ya no había un régimen dictatorial encargado de controlar los flujos de información, pero sí existía el tabú de hablar sobre la dictadura y la Guerra Civil, como ya se explicó en el capítulo introductorio. Resulta fácil notar que el año de publicación de *El corazón helado*, 2007, coincide con el veinticinco aniversario de las elecciones generales legislativas, 1982, año que muchos estudiosos identifican como el fin de la Transición y el comienzo de la democracia española.[44] Asimismo, los protagonistas Álvaro y Raquel eran jóvenes durante la época en que el país se estaba convirtiendo en una democracia, edad que cabe dentro de los parámetros establecidos por Pennebaker y Banasik, quienes escriben: "Certain national events are more impactful for people at certain ages than others. Events that occur between ages 12 and 25 should be some of the most long lasting and significant of a person's life" (14). La Transición fue, entonces, el evento nacional más significativo que tuvo lugar durante la juventud de los protagonistas. A nivel del individuo, ya veinticinco años después, en pleno siglo XXI, Raquel y Álvaro empiezan a cuestionar los silencios que llenan las historias del pasado de sus familias. Les inquietan los

[44] El consenso general entre los estudiosos sobre el año que señala el comienzo verdadero de la Transición coincide en el 1982, pero existe cierta flexibilidad al respecto. Por su parte, Carme Molinero delimita la Transición al período de tiempo entre 1977 y 1982. Según ella, la Transición fue un proceso que "duró como máximo cinco años --haciéndola extensible hasta el triunfo del PSOE en octubre de 1982" (48). Salvador Cardús i Ros, en su capítulo del libro, *Disremembering the Dictatorship*, editado por Joan Ramon Resina, discute el rol de la figura del rey en la Transición y cita el golpe de estado 23-F como el indicio de la finalización de tal período. En sus palabras: "The king, who had kept a complicitous silence during the last executions carried out by Franco's regime, who had sworn loyalty to Franco's laws upon the dictator's death, and whose first monarchical reception was held, emblematically, for a representation of fascist ex-combatants, ended up, five years down the line, representing the highest guarantee of the Transition to democracy, thanks to the opportunity offered him by the frustrated coup d'état on February 23, 1981" (21). Javier Gómez-Montero extiende la fecha al considerar que el 1986 marca el comienzo de la democracia. Para Gómez-Montero, "[e]l marco temporal de la Transición se inserta dentro de los límites dados por la muerte del dictador el 20 de noviembre de 1975 y el ingreso de España en la Unión Europea el 1 de enero de 1986" (8).

huecos en la información familiar. En términos de la sociedad, a partir del nuevo milenio, la generación a la que pertenecen estos personajes reflexiona colectivamente sobre la evolución del tratamiento de la memoria histórica desde la muerte de Franco, como evidencia, por ejemplo, la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica en 2007.[45]

Por su parte, Marianne Hirsch ha elaborado el término "posmemoria" para referirse a los sucesos que afectaron a una generación anterior de la generación actual de un modo tan impactante como para tomar la forma de memorias propias de los descendientes que no vivieron durante una experiencia traumática dada. La premisa del concepto de la generación de la posmemoria, en relación con los planteamientos de esta tesis, está resumida en la siguiente cita:

> Postmemorial work […] strives to *reactivate* and *reembody* more distant social/ national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. Thus less-directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory, which can thus persist even after all participants and even their familial descendants are gone. (Hirsch 111, énfasis original)

En otras palabras, *El corazón helado* reflexiona sobre el pasado español desde la perspectiva de la generación a la que pertenecen Raquel y Álvaro. Estos personajes muestran su nivel de compromiso individual con el trabajo de la posmemoria a través de las medidas que toman para reinvertir con significado las historias que van aprendiendo sobre Julio Carrión González (padre de Álvaro), Teresa González Puerto (abuela paterna de Álvaro) e Ignacio Fernández Muñoz (abuelo de Raquel), personajes fallecidos que vivieron durante la Guerra Civil y la posguerra. La re-escritura de las experiencias del franquismo de los abuelos de los protagonistas Álvaro y Raquel en *El corazón helado* sirve la función de ayudar a estos personajes para que se sientan

[45] Como se explicó en el capítulo introductorio, La Ley de la Memoria Histórica, aprobada en 2007, el mismo año de la publicación de *El corazón helado*, estableció un reconocimiento de los derechos de quienes quieran exhumar e identificar los cadáveres de sus familiares de las fosas comunes e indagar en los archivos públicos para obtener información sobre lo que les pasó durante la Guerra Civil y la dictadura. El documento entero está disponible en Internet ("Ley 52/2007").

más identificados con la historia personal de sus familias, a pesar de su pertenencia a la generación de la posmemoria de la España del siglo XXI.

Ahora bien, el factor generacional de la memoria no debe obviarse. Debido a su experiencia personal con la represión de la memoria durante la dictadura y luego el olvido de la Transición, no sorprende que los abuelos de Álvaro y Raquel duden en compartir sus recuerdos del pasado traumático. A pesar de las buenas intenciones de los abuelos que reprimen los aspectos inquietantes del pasado, el libro deja ver que los recuerdos no pueden quedarse escondidos para siempre. La experiencia de Raquel durante su infancia de la desmemoria ejercida por sus familiares está clara en la siguiente observación del narrador: "En casa de sus padres nunca se hablaba de la guerra, ni de exilio, ni del regreso. Era como si nada de todo aquello hubiera sucedido" (Grandes 786). Dicho de otra forma, durante la Transición: "el pasado no estaba de moda" (788). Sin embargo, como ya se sugirió con referencia a la observación de Labanyi, los fantasmas del pasado tienen su manera de salir a la superficie inesperadamente. Parece que cuando más reprimidos estén los recuerdos, más problemáticos pueden ser para las generaciones subsiguientes. Por esta razón, Raquel no se cansa hasta que logra convencer a su abuela Anita para que comparta alguna información sobre su familia. Durante su juventud, Raquel: "había crecido entre fantasmas" (866). Un tema constante en el libro es el anhelo de Raquel de averiguar por qué su abuelo Ignacio guardó en secreto la verdadera razón de su visita perturbadora a un primo lejano en Madrid al repatriarse a España después de la muerte de Franco. Aquel día, Ignacio le explica a Raquel, entonces con ocho años y nacida en el exilio: "Es una historia muy larga. Muy larga y muy antigua. No la entenderías y […] para vivir aquí, hay cosas que es mejor no saber" (101). La novela describe la sensación de inquietud experimentada por Raquel durante las varias noches que pasa en vela reflexionando sobre aquel

día de su niñez: "Las sábanas estaban arrugadas y ella agotada, incómoda en su cuerpo, en su memoria y sus apellidos" (790). Con el fin de reducir la ansiedad del peso de la memoria familiar oculta, Raquel continúa insistiendo para que su abuela le explique el enredo entre su familia y los Carrión. En respuesta al escepticismo de Anita sobre la relevancia de saber la otra parte de la historia, Raquel propone una serie de preguntas:

> ¿Y de qué me sirve saber cómo me llamo, abuela? ¿De qué me sirve saber cómo te llamas tú, y cómo se llamaban tus padres, y por qué no comes nunca albaricoques? De qué me sirve no haberte escuchado decir nunca en mi vida, ni una sola vez, el nombre de tu pueblo? ¿De qué me sirve eso, abuela? De nada, ¿no? No me sirve de nada, para nada, excepto para saber quién soy yo, y por qué me llamo como me llamo. ¿Te parece poco? (796)

Tal y como enfatiza esta cita, el conocimiento del pasado de su familia es un componente vital de la identidad de Raquel. Es importante notar que cuando por fin Raquel consigue persuadir a su abuela para que le cuente los detalles del día en que Ignacio visitó a Julio, Grandes elige con cuidado el término "fantasma del pasado" para describir la percepción de la familia Carrión sobre la apariencia inesperada de Ignacio en su casa después de tantos años.

Joan Ramon Resina se inspira en la teoría de Roland Barthes para describir la conexión entre la figura del fantasma y el vínculo entre el pasado y el presente:

> is not the ghost, that residue of the past in the emotions of the living, the only guarantee, in a world of simulacra and media-powered discourses, that something has actually been and that it is still soldered to Being, *our* being? There is no evading this evidence: whether dreamed or suffered, the past is the stuff we are made of. (2-3)

En consecuencia, la recurrencia de los fantasmas del pasado incita a Raquel a tratar de averiguar qué pasó. Al emprender una investigación sobre el pasado, Raquel construye una memoria de su familia. En su capítulo sobre la política y la invención de la memoria española contemporánea, Salvador Cardús i Ros saca una conclusión acertada sobre la sustancia construida de la memoria y la justificación por su mantenimiento y creación. En sus palabras:

> 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*, in the sense used by E.J. Hobsbawm when he talks about the *invention of tradition* (Hobsbawm, 1983). It is an invention that wishes to account for a specific conception of the individual or the group. (17)

En el caso particular de Raquel, la necesidad de completar las brechas en la memoria familiar sobre el robo llevado a cabo por Julio Carrión de todos los bienes de su familia que quedaban en España no está motivada simplemente por su deseo de tener justicia. Por el contrario, el motivo de Raquel para emprender su elaborada conspiración financiera va más allá de la venganza. Sobre todo, el plan de hacer memoria está inspirado por la sed de Raquel de una mayor comprensión de quién es. Como su relación con su abuelo Ignacio siempre fue una pieza fundamental de su identidad, entender mejor su pasado le ayuda a sentir paz con su memoria.

Por consiguiente, *El corazón helado* es un lugar de memoria que presenta una alternativa metaficticia a las representaciones archivadas de la Guerra Civil y sus secuelas. De ahí, cada lector puede responder de manera única a las dinámicas intergeneracionales del tema de los recuerdos en la novela. Ciertamente, una pregunta obvia que surge cuando se habla del tema de la transmisión de la memoria es cómo un individuo puede recordar un momento dado en la historia si dicha persona no estaba viva y presente para ser testigo del acontecimiento. El concepto de la posmemoria explora esta paradoja. Como resume Hirsch, la posmemoria es: "a *structure* of inter- and trans- generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a *consequence* of traumatic recall but (unlike post-traumatic stress disorder) at a generational remove" (106). La distancia generacional, por lo tanto, es lo que diferencia las dos maneras de recordar. En el caso del presente análisis de *El corazón helado*, Álvaro sí pertenece literalmente a la segunda generación, puesto que fue su padre, y no su abuelo, quien luchó en la Guerra Civil, pero vale la pena hacer constar que la posgeneración no excluye a Raquel, cuyo abuelo participó

en el conflicto, fue luego un prisionero de guerra y finalmente un exiliado en Francia. La posgeneración engloba a todos los que poseen lo que Hirsch denomina una posmemoria auxiliar: "a legacy of trauma and thus the curiosity, the urgency, the frustrated *need* to know about a traumatic past" (Hirsch 114). Como una lectura de la novela deja apreciar, tanto Álvaro como Raquel muestran este deseo insaciable de aprender más sobre el pasado de sus familias, aunque sea por motivos ligeramente diferentes.

En contraste con Raquel, Álvaro no cuenta con el beneficio de una abuela viva a quien dirigir sus inquietudes sobre la historia de su familia. Él posee sólo un conocimiento vago e incompleto de su abuela, Teresa González, hasta el día en que descubre una carpeta que contiene una docena de cartas fechadas entre 1941 and 1943, y la identificación militar de su padre, Julio, escondida por detrás de algunos libros en la biblioteca de éste.[46] Al haberse convertido en cierto detective (lo cual representa un tropo prevalente del género), la investigación de Álvaro le lleva a descubrir que su padre era miembro tanto de la Juventud Socialista Unificada como de la Falange Española Tradicionalista; en efecto, Julio Carrión había usado cualquier identidad que le beneficiara más en el momento dado.[47] Esta información conflictiva le inspira a Álvaro a visitar el Registro Civil del pueblo natal de sus abuelos: Torrelodones. Se relatan estos detalles argumentales para dilucidar el inicio del proceso por el cual el protagonista construye su propia

[46] La manera en que Martín Galván describe al intra-autor de *Soldados de Salamina* capta la esencia del rol del investigador en el género de metanovelas historiográficas que componen el corpus del presente estudio y que se analizarán en los siguientes capítulos: "La figura de este narrador en primera persona, que por sus características específicas llamaremos intra-autor, se encuentra inherentemente atada al autor extra-textual a través del elemento autobiográfico. El término intra-autor engloba al autor del texto ficticio, al autor implícito de la narración, pero también al autor ficticio que funciona como personaje dentro de la narración" (57).

[47] Irónicamente, Álvaro proclama: "yo no tengo vocación de detective. Yo soy físico y necesito predecir" (Grandes 312). La decisión de Grandes de poner en la boca de su protagonista esta negación de su labor detectivesca es una referencia intertextual a las otras obras peninsulares contemporáneas del mismo género que convierten a sus personajes en investigadores del pasado.

imagen y, por ende, su memoria del pasado.[48] El proceso de descubrimiento de los detalles escondidos sobre el pasado es el elemento que más facilita la sensación de participación de los lectores del siglo XXI en el reconocimiento de un evento tan polémico y alejado del presente como es la Guerra Civil española.

Volviendo al descubrimiento de Álvaro que su abuela Teresa no murió de tuberculosis en 1937 como siempre le habían contado, es instructivo observar cómo su visita a Torrelodones revela la cruda distinción entre la memoria pública y la memoria familar. Hay críticos que previenen contra la oposición binaria entre la esfera pública e institucional de la memoria y la memoria personal. Por su parte, Susannah Radstone cuestiona la tendencia dentro del campo de los estudios de la memoria de confluir estas dos variedades de la memoria ("Reconceiving" 147-8).[49] Sin embargo, en *El corazón helado*, se observa una distinción aguda entre estas dos categorías. Al recibir los registros sobre la vida de Teresa, Álvaro percibe: "la historia oficial de mi abuela, tres pobres hojas de impresora, y el olor ahora más triste de la tinta" (394).[50] Esta

[48] Es imposible describir los pasos tomados por Álvaro en su indagación sobre el paradero y destino de su abuela sin hacer referencia a dos novelas peninsulares contemporáneas que allanaron el camino del uso de dicho tropo en la narrativa sobre la Guerra Civil. Esta técnica de Grandes hace pensar en la creación de Manuel Rivas del personaje el reportero Sousa que va a la casa del anciano Daniel Da Barca, antes un preso republicano, para entrevistarle en *El lápiz del carpintero*. En esta novela del 1998, Rivas se preocupa de afirmar que el interés está más en la historia particular del individuo que en la ideología del mismo. Para citar de *El lápiz de carpintero*: "A mí no me interesa la política, respondió Sousa como en un reflejo instintivo. Me interesa la persona" (15). *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, publicada en 2001, y hecha una película en 2003, es otra precursora del personaje novelesco que investiga sobre el pasado de una persona mayor o fallecida como vehículo de diálogo con la memoria histórica española. Tal y como señala Juan Carlos Martín Galván en su estudio sobre *Soldados de Salamina*, es intenso el rol del intra-autor en la investigación de las vidas de Sánchez Mazas y Antonio Miralles (55).

[49] Radstone discute la oposición binaria entre la memoria pública y la memoria privada conjuntamente con su investigación sobre los temas del trauma y de la posibilidad de perdonar: "Forgiveness is a term that has meaning and purchase in the context of relations between individuals. Yet there is debate about whether the concept of forgiveness has any purchase in the public/political sphere, or whether its terms are limited to those of the private/personal sphere. But in much current work on trauma and testimony, too much that remains to be thought through is asked of these terms: they are made to slide too much between the personal and the public sphere in the absence of any analysis of the process of their articulation" ("Reconceiving" 147).

[50] Esta cita yuxtapone el recuerdo encarcelado en el archivo con la posibilidad de transferir el mismo a otro formato: el de una memoria en la cabeza de una persona viva en el siglo XXI. Este fenómeno contrapone el "proceso de aceleración de la historia" descrito por José Colmeiro, quien critica lo que él denomina "la crisis de la memoria" de nuestros días (*Memoria* 14). Según Colmeiro, "[l]a indigestión informativa de nuestros días es

imagen sola y fría de las palabras muertas en el papel contrasta brutalmente con el poder de las fotografías para despertar recuerdos o, en el caso de la posmemoria, el deseo de construirlos. El registro oficial de la vida de Teresa González, un ejemplo de la memoria archivada en términos de Nora, accesible públicamente por medio del Registro Civil, no es capaz de sustituir a la memoria viva facilitada por la información fotográfica. La potencia evocadora del retrato fotográfico está transmitida durante la subsiguiente visita de Álvaro a una mujer mayor en Torrelodones que tiene no sólo una memoria viva de sus abuelos, sino también una fotografía escolástica de Teresa, ya que las dos eran amigas de la escuela. El tema de la inquietud fantasmagórica está reavivado durante este encuentro entre Álvaro y Encarna mientras observan la fotografía y conversan sobre la vida de Teresa. Grandes teje la figura del fantasma en los pensamientos de Álvaro: "el fantasma de mi abuela Teresa volaba sobre nuestras cabezas" (398). Asimismo, la conclusión de estudioso Resina sobre la relación entre el fantasma y la memoria puede emplearse para describir apropiadamente la presencia del fantasma de Teresa percibida por Álvaro: "[a] hypostatization of memory, the phantasm is an imageless presence" (4). A pesar de que el fantasma es invisible, la grabación de la figura de Teresa en la fotografía sirve de aparato conmemorativo que evoca la memoria de la mujer que una vez vivió. Existe, por ende, una dualidad compleja entre la posibilidad de ver a la persona fallecida por medio de la imagen y la sensación de su presencia más allá de la muerte.

Por lo tanto, el vehículo de la fotografía familiar sirve como mecanismo por el que Grandes se acerca al tema de la memoria en *El corazón helado*. Es interesante considerar la relación entre la fotografía y la memoria identificada por Resina: "Barthes trenchantly defined the viewer's relation to photography as one might describe the subject's relation to memory" (2).

---

producida por un exceso de material que conlleva la necesidad de procesarlo e historificarlo, y a la vez ocasiona un trasiego de material del ámbito de la memoria al de la historia, del recuerdo al archivo" (*Memoria* 15).

En términos de Resina, la fotografía produce un efecto paradójico ya que la imagen funciona como prueba de la existencia de la persona grabada en tinta, antes viva, pero, a su vez, está congelada en el espacio y el tiempo sin cambiar, dejando que se la pueda observar repetidamente (2). El concepto de posmemoria, como lo elabora Hirsch, enfatiza la importancia de la imagen fotográfica, específicamente la familiar. La noción de que los miembros de una generación, distanciados de un evento por el tiempo, puedan tener una memoria del mismo resulta ser pertinente no sólo en los estudios del holocausto, sino también en el contexto de la Guerra Civil española. La explicación de Hirsch del papel de la imagen visual hace eco de la experiencia de Álvaro de llegar a conocer a su abuela Teresa a pesar de la barrera del tiempo, en tanto que él construye una memoria de ella con la ayuda de su fotografía. Como afirma Hirsch:

> More than oral or written narratives, photographic images that survive massive devastation and outlive their subjects and owners function as ghostly revenants from an irretrievable lost past world. They enable us, in the present, not only to see and to touch that past but also to try to reanimate it by undoing the finality of photographic "take." (115)

A pesar de que él no participó directamente en la Guerra Civil o en sus secuelas, el involucramiento de Álvaro en la generación de posmemoria le permite reinvertir con nuevo significado la memoria de su abuela, quien fue encarcelada por su actividad socialista y murió con 41 años en una cárcel franquista. En varias ocasiones en el texto, Álvaro hace suya la memoria de un familiar, comentando por ejemplo: "tenía que acostumbrarme a la memoria de mi abuela" (Grandes 410). Durante sus momentos más difíciles emocionalmente, Álvaro mira la foto de Teresa y, cuánto más aprende sobre la vida de su padre, más se trastorna con una sed de saber la verdad. Cuando el poder de la fotografía hace vivir la memoria de Teresa, la lectura de Álvaro de una de sus cartas a Julio también asume su propio significado para él:

> aquella voz me llamaba, me estaba hablando a mí, […] aquella carta ya no tenía nada que ver con la memoria de mi padre, […] ni siquiera con la de su madre, la admirable mujer que la escribió, […] aquella carta sólo tenía que ver conmigo, con mi propia memoria, mi propio concepto de la dignidad. (Grandes 306)

Al igual que los cementerios y aniversarios sirven como aparatos nemotécnicos que ayudan a recordar colectivamente a una sociedad, las cartas y fotografías funcionan al nivel individual en la promoción de una sensación de conexión con familiares fallecidos. Estos mecanismos conmemorativos se vuelven aún más significativos cuando un evento traumático forma una barrera entre las generaciones, efectivamente cortando ataduras con la memoria viva. Tal y como afirma Radstone, "Memory is always mediated" ("Reconceiving" 135).[51] La imagen fotográfica provee el medio por el cual Álvaro (de la posgeneración), junto con Encarna (que representa la misma generación de Teresa), accede a una memoria de Teresa. Radstone contribuye a la discusión sobre el papel de la imagen en la construcción de la memoria al observar: "These apparently natural and uncontrollable ebbings and flowings of personal memory are complex constructions in which present experience melds with images that are associated with past experience" (135). Entonces, la imagen de Teresa, evocada desde el pasado en el presente en la mente de Álvaro, está asociada, como bien articula el mismo protagonista, no sólo con su propia memoria sino también con su conciencia (Grandes 307). Además, el hecho de que Álvaro y su esposa, Mai, no le hubieran prestado atención a la fotografía de bodas de Teresa y Benigno antes de que Álvaro tomara un nuevo interés en su pasado familiar y la colocara en "un marco de plata" dentro su casa, apoya la propuesta que las imágenes guardan memoria y que les ofrecen a sus espectadores la oportunidad de revisitar el pasado y construir nuevos significados desde el momento dado. La descripción de la fotografía de Teresa la pinta, para

[51] Radstone explica: "Even involuntary, personal memory, in the sense, that is, of those unspoken memories that seem to emerge spontaneously and that accompany and give depth and texture to everyday life in the present, are mediated" ("Reconceiving" 135).

Álvaro, como una mujer "joven y pacífica", segura de sí misma, bella y culta, "casi con un halo invisible, en el retrato para el que yo había guardado durante años aquel marco de plata sin saberlo" (308). Es útil pensar en la descripción del investigador social Brian Roberts de la relación afectiva entre la memoria y la acción de mirar los retratos fotográficos: "[i]n looking at photographs, the whole or a part of the particular image might stimulate detailed memories and related sensual and emotional feelings" ("Photographic Portraits"). En la ausencia de una memoria existente de su abuela Teresa, la acción de ver su fotografía estimula a Álvaro a construir una memoria sobre ella, coloreada por las paradójicas emociones de la confusión, el resentimiento y el amor.

Un aspecto de la memoria familiar que no debe ir sin comentario es el hecho de que las imágenes fotográficas puedan incitar tensión entre los parientes que quieren recordar y aquellos que prefieren no hacerlo. Por ejemplo, después de que Mai se da cuenta de la exposición de la fotografía en su casa, ella está perpleja con la insistencia de Álvaro de reavivar la memoria de Teresa, síntoma en miniatura de la división entre la opinión popular española sobre la utilidad de fomentar una conexión con el pasado manchado por el conflicto fratricidio. La postura defensiva tomada por Álvaro cuando Mai le sugiere que exponga una foto de su abuelo Benigno y no una de su abuela Teresa, es evidencia del impulso que le hace buscar las conexiones entre los elementos anteriormente oscurecidos de su historia familiar en su proceso de construir una memoria familiar. Exclama Álvaro: "no son tus abuelos, son los míos, y el marco llevaba siete años criando polvo dentro de una caja, y lo voy a poner aquí, y lo voy a ver yo, y a mí me gusta más mi abuela que mi abuelo" (308). La disputa entre Mai y Álvaro que sigue en el texto, sobre qué lado tenía la culpa en la guerra y si vale la pena o no recordar la historia, es un microcosmos de la discusión nacional sobre la memoria histórica de la Guerra Civil (308-10). Para mostrar la

prevalencia de los recuerdos ocultos en cada familia española, Grandes se asegura de imbuir los pensamientos contemplativos de Álvaro con una mención de que Mai también tiene: "un abuelo incómodo, clandestino, peligroso, enterado a toda prisa […] el abuelo sin rostro, sin cuerpo, sin virtudes, sin memoria, y sin herederos, el hombre sin historia" (310).

Asimismo, es recibida con rechazo la información que Álvaro comunica a sus hermanos, ya que ellos prefieren olvidar su historia familiar. Se puede notar la referencia de Álvaro al silencio, tema frecuente de las novelas históricas sobre la Guerra Civil, que caracteriza el razonamiento del protagonista para decidir transmitir su nueva memoria inquietante a otros miembros de su generación, específicamente con sus familiares: "[q]uería hablar. Quería escuchar. Sólo eso, nada más que eso. Quería contar en voz alta lo que nunca había contado nadie" (Grandes 838). La alusión de Álvaro al "silencio pactado" es una referencia al pacto del olvido que caracterizó la Transición, momento histórico anteriormente explicado en el capítulo introductorio (839). Al aludir a su intención de romper con tal silencio, Álvaro toca el tema central de este capítulo: que a pesar de la distancia que separa a la generación de posmemoria de la de la Guerra Civil, *El corazón helado* muestra que aún es posible entablar el diálogo con el pasado. Sigue explicando Álvaro: "Había pasado mucho tiempo, pero no demasiado, porque nunca es demasiado. Había pasado mucho silencio, tanto que su duración parecía una garantía de eternidad, pero yo iba a romperlo" (Grandes 839).[52]

Es fácil identificar algunos ejemplos de la negación de los familiares de Álvaro para escuchar sus palabras sobre su memoria familiar. Para empezar, se puede considerar el caso de Rafa, el hermano más parecido al padre fallecido porque muestra a la perfección la frialdad a la

[52] Es prevalente la investigación sobre el tema del silencio en conjunto con el tratamiento del pasado español. Martín Galván, por ejemplo, ha titulado su libro sobre la narrativa española del siglo XXI: *Voces silenciadas*. En su estudio, Martín Galván analiza algunos productos literarios que contribuyen a "la recuperación y vindicación de la memoria histórica en España" (13).

que se enfrenta Álvaro al tratar de combatir el viejo silencio. En las palabras de Rafa: "[n]o nos vas a contar nada que nosotros no sepamos. Es una historia muy antigua, que a estas alturas carece por completo de importancia en cualquier sentido" (Grandes 840). La resistencia de este hermano es tan fuerte que se enoja hasta el punto de llegar a los puños con Álvaro, (suceso que refleja un microcosmos del conflicto bélico reavivado que no parece gratuito). Como el lector ve ejemplificado en *El corazón helado*, las reacciones de la familia a su memoria personal son diversas y complicadas. Como autora, Grandes hubiera podido evitar que su protagonista experimentara este rebote por parte de su madre y sus hermanos. ¿Por qué decide la escritora negarle a Álvaro el apoyo de su familia ante la cruda revelación del lado oscuro de su padre? Ésta es una decisión deliberadamente diseñada para exponer ante los lectores la diversidad de métodos de tratar la memoria histórica adoptados por los españoles del siglo XXI. Con esta técnica, Grandes señala que la población no ha llegado a un consenso sobre la reconciliación con su pasado. Aun con la distancia de treinta años que separa a los hermanos Carrión de *El corazón helado* de la época de la Transición, en el siglo XXI persiste un fraccionamiento de actitudes sobre los recuerdos incómodos que hace pensar en la renuncia a evocar la memoria del franquismo que caracterizó los años de la Transición. Carme Molinero describe cómo durante la Transición los españoles temían evocar una nueva "confrontación entre las 'dos Españas'" y usaban "la explicación de 'todos fueron culpables' de la guerra civil" con el fin de avanzar la nación hacia la democratización (45). Por lo tanto, el rechazo de su familia a escuchar lo que Álvaro ha averiguado es una reflexión del elemento de tensión que forma parte de la memoria familiar.

En suma, como se ve reflejado en *El corazón helado*, dentro de una sola familia existe una variedad de emociones en torno al diálogo que se realiza con la memoria de la Guerra Civil y

el franquismo. Sin embargo, la representación de una divergencia de opiniones --en vez de la de un sólo acercamiento que olvida o recuerda--, es un paso en la dirección de una interacción más abierta con la memoria histórica. Es más, el paso del tiempo que va alejando más a cada generación de las épocas de la Guerra Civil, la dictadura y la Transición, está posibilitando nuevas maneras de reflexión sobre los diversos recuerdos de cada familia. Del mismo modo, el concepto de la posmemoria ayuda a explicar por qué le importa a gente en el siglo XXI, que no vivió directamente el acontecer histórico, reconstruir una memoria sobre el efecto que la Guerra Civil tuvo en sus familias particulares.

Al final, un diálogo

En conclusión, el atributo generado por el libro que más le abre a un diálogo con la memoria histórica según la manera que se propuso en la introducción es el mismo reto al que se enfrenta el lector al tratar de discernir qué es epistemológicamente comprobable y qué es ficción en *El corazón helado*. En este capítulo se ha argüido que el distanciamiento entre la generación de la posmemoria y los que vivieron los sucesos históricos del pasado reciente de España imposibilita una memoria viva de los acontecimientos y, por ende, hace necesario que los nietos de la Guerra Civil realicen un proceso de indagación y descubrimiento si quieren construir una memoria propia de qué pasó en el siglo XX en la nación española. El género de metaficción del cual *El corazón helado* es un ejemplo no sólo hace una reconstrucción historiográfica de la Guerra Civil, el exilio y el franquismo, sino que también destaca el rol que los españoles de hoy en día pueden tomar en la estimación del valor memorístico de su pasado histórico tanto a nivel social como a nivel familiar. Para describir esta metanovela usando las palabras de Hutcheon, imbuidas con las razones neohistóricas de Hayden White: "[it] suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and history is, in both cases, to open it up to the present" (110). Dicha

apertura a la época contemporánea es la hazaña lograda por *El corazón helado* como una metanovela que cuestiona la representación de 'una verdad' sobre el los recuerdos del franquismo. Además, esta obra maestra de Almudena Grandes, siendo un lugar de memoria histórico-literario, proporciona un medio de acceso a la memoria histórica muy dispuesto para la posgeneración de la democracia. Una vez que se han explorado las posibilidades de la creación de un diálogo con el pasado ofrecidas por la lectura de *El corazón helado*, en el próximo capítulo se examinará la interfaz de la metaficción con la intertextualidad en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado.

CAPÍTULO 2

METAFICCIÓN E INTERTEXTUALIDAD EN *MALA GENTE QUE CAMINA*: HERRAMIENTAS PARA PROCESAR EL TRAUMA DESDE LA ESPAÑA DEL SIGLO XXI

> "Historiographic metafiction,
> therefore, represents a challenging
> of the (related) conventional forms
> of fiction and history writing
> through its acknowledgement
> of their inescapable textuality"
> (Hutcheon, "Intertextuality" 129)

En este segundo capítulo se estudia el tema de la metaficción como mecanismo de la transmisión de la memoria histórica en el siglo XXI por medio de la novela *Mala gente que camina* del autor Benjamín Prado, que se publicó en 2006. Al igual que *El corazón helado*, la obra que fue analizada en el primer capítulo, tanto el contenido histórico como el estilo reflexivo de *Mala gente* reflejan la preocupación de su autor por concienciar a sus lectores sobre el impacto que han ejercido los acontecimientos de la Guerra Civil y la dictadura en la sociedad española. Sin embargo, la variante de metaficción e intertextualidad particular de *Mala gente que camina* merece ser examinada en sí misma ya que, a diferencia de la novela de Almudena Grandes en la que la ficción y la historia están mezcladas sin la incursión de un narrador que hable directamente con el lector, ésta se caracteriza por la destacada presencia de un personaje que es, a su vez, el escritor de la metanovela.[53] Por lo tanto, se establece una relación entre el lector y el narrador en *Mala gente* cuya función es la de resaltar el proceso de la escritura de la

[53] Desde aquí en adelante, se emplearán varios términos para referirse a dicho protagonista, entre los cuales son incluidos: Juan Urbano, el narrador, la voz narrativa, el protagonista y el personaje-escritor.

novela historiográfica como el enfoque central, ya que el personaje-escritor se dirige constantemente al receptor contemporáneo. Se expondrá que este acercamiento reflexivo al diálogo sobre la desaparición institucional de niños durante la dictadura española es clave en el presente estudio, puesto que figura como un medio de conexión eficaz entre el individuo que está leyendo la novela y la memoria histórica que está siendo recuperada.[54]

Para apoyar la viabilidad de la interpretación de *Mala gente que camina* que se propone, en este capítulo se cumplirán tres objetivos principales. En primer lugar, se historizará este estudio dentro del contexto de la preocupación social que inspiró a Benjamín Prado a escribir sobre el tema del secuestro de niños republicanos durante la época franquista. Asimismo, se explicará la conexión que existe entre la temática de *Mala gente* y la experiencia traumática que se asocia con las desapariciones infantiles en España. En segundo lugar, se examinará la función de la yuxtaposición de la realidad y la ficción facilitada por el personaje-escritor, la cual proporciona un medio de diálogo con la memoria histórica sobre la apropiación de niños particularmente adecuado para los lectores contemporáneos. Para llevar a cabo este objetivo, se entrará en conversación crítica con los estudios que ya han sido realizados sobre *Mala gente que camina* para así mostrar en qué sentido el presente análisis complementa y enriquece lo que ha sido escrito sobre la obra. Finalmente, se concluirá con una reflexión sobre la multiplicidad de perspectivas sobre el pasado español que conviven en el texto de *Mala gente que camina*. En definitiva, los elementos literarios que se acaban de mencionar son herramientas que se

[54] La importancia del narrador reflexivo en las metanovelas historiográficas está resumida por Samuel Amago, quien explica que: "This metafictional emphasis on process over product functions to highlight the essential dynamics that are implicit in the writing of any history: (1) there must be a subject who reconstructs the tale, be it a historian, a novelist, a witness, a filmmaker; (2) the account relies on that subject not only for its coherence but also for its very existence; and (3) through the narrative efforts of this subject, the past is thus understood in terms of its relationship to the present" ("Speaking for the Dead" 248).

encuentran en la narrativa reflexiva contemporánea cuya función es facilitar, a través de la lectura, el postergado procesamiento del trauma asociado con la Guerra Civil y sus secuelas.

Antes de proceder con el análisis de *Mala gente que camina*, se considera necesario exponer un breve resumen de la estructura y el contenido de la misma para así mejor orientar al lector de estas páginas. Es importante notar que desde el comienzo de la novela, la interacción directa entre la voz narrativa y el lector es concentrada en la escritura reflexiva sobre la historia. De esta forma, la trama empieza con un enfoque desde el punto de vista del protagonista, un profesor de instituto llamado Juan Urbano, que también adopta las funciones de narrador. En principio, el personaje-escritor está preparando una comunicación para el congreso SAMLA en Atlanta sobre la novela canónica peninsular *Nada* (1944), de Carmen Laforet. Sin embargo, él acaba por conectar dicho tema con la vida secreta de una autora ficticia que fue inventada por Prado: Dolores Serma.[55] Para el lector que conoce algo de la narrativa española del siglo XX, esta alusión a tan famosa escritora de la época de posguerra capta la atención. La biografía de Carmen Laforet no está novelizada y las pautas históricas no son violadas por Benjamín Prado. Aun así, al crear la ilusión de que su personaje inventado, Serma, era la amiga coetánea de Laforet, en cierto sentido el autor se apropia de esta figura empírica para insertarla como otro personaje más en su obra. De ello, resulta que la biografía ficticia de Serma sirve para confundir al lector y hacerle creer que ella fue una autora auténtica, al igual que lo era la persona histórica, Laforet. Según el metatexto escrito por el personaje-escritor, Laforet y Serma "[h]icieron una buena amistad y, sentadas frente a frente, una escribió *Nada* y la otra *Óxido*" (Prado 417).

[55] Sobre sus planes para el congreso, explica el narrador: "Daría las dos primeras charlas sobre Carmen Laforet usando material trillado pero que ya estaba hecho, y en la última asomaría el nombre de Dolores Serma frente a mis colegas del congreso de la South Atlantic Modern Language Association (SAMLA), a ver qué efecto causaba" (Prado 165).

El caso es que en *Mala gente que camina* el narrador encuentra la obra de Dolores Serma a través de una conversación sobre Laforet con la madre de uno de sus alumnos: Natalia Escartín. Al oír mencionar el nombre de Laforet, Natalia se sorprende: "¿Carmen Laforet? ¿En serio? Qué coincidencia. La madre de mi esposo fue muy amiga suya, en los años cuarenta. De hecho, las dos empezaron a escribir casi a la vez" (Prado 22). De esta manera, en *Mala gente que camina* la historia (simbolizada por la figura de Laforet) y la ficción (representada por el personaje de Serma) funcionan en conjunto. Para el lector contemporáneo, la técnica de combinar la invención con el contenido histórico en la novela produce un efecto descrito por Linda Hutcheon como "a double awareness of both fictiveness and a basis in the 'real'" ("Historiographic" 73). En otras palabras, la metaficción historiográfica forja una conexión accesible entre el pasado y la contemporaneidad, ya que la voz narrativa en el presente subraya el hecho de que los acontecimientos narrados son el resultado de una reconstrucción (Hutcheon, "Historiographic" 75). Es decir, el género de la metaficción historiográfica les hace sentir más participativos a los receptores, puesto que no sólo están leyendo sobre el pasado sino que también están aprendiendo sobre la función creativa e investigativa que posibilita nuestro contacto con la historia a través de la narrativa ficticia. Igualmente, Hayden White identifica una relación estrecha entre los métodos de narrar la historia y los modos de contar la ficción ("Storytelling" 288). Plantea White, "there is nothing natural about storytelling; it is a highly complex art –or craft, depending on how you look at it. And its use is especially complex when it is a matter of representing real, rather than imaginary, events" (288). En *Mala gente*, Prado utiliza el arte de contar --mezclando lo artificioso con lo documentado-- para ayudar a entender a sus lectores el conocimiento de la desaparición de niños durante el franquismo. Si el oficio del escritor de ficción es el de inventar mientras que el del historiador es investigar y documentar,

entonces el personaje-escritor que protagoniza *Mala gente* es una fusión de novelista e historiador. Tal como la veracidad es uno de los atributos generales más esperados de la escritura historiográfica, el narrador de *Mala gente* afirma una y otra vez su fidelidad a "la verdad" en lo que escribe. Por ejemplo, él insiste: "Lo que tengo que hacer es contar la verdad" (Prado 84). Sin embargo, la naturaleza de la escritura reflexiva no es la de trazar líneas divisorias entre la verdad y la falsedad, sino de exponer la esencia construida (el proceso) del texto. Por lo tanto, es intencional que Prado elucida todas las medidas tomadas por Urbano en su empeño de atar cabos hasta que haya recogido los datos necesarios para escribir su metanovela historiográfica (es decir, la obra reflexiva dentro de la novela *Mala gente que camina*).

Con referencia al proceso mediante el que el personaje-escritor (Urbano) elabora su metatexto, se debe mencionar que después de su encuentro fortuito con la nuera de Serma, éste conduce un estudio investigativo con lo que acaba descubriendo que el hijo de Serma, Carlos, no era el hijo de la escritora, sino su sobrino. Tras consultar unos documentos privados que pertenecían a la escritora (la cual no existe fuera de *Mala gente*), el narrador se entera de que ella había llevado una vida disfrazada de miembro del Auxilio Social, que fue una organización bajo el patrocinio de la Sección Femenina de Falange, con el fin de conseguir la tutela de Carlos y criarlo como hijo propio.[56] Por consiguiente, el tema de la propia escritura es el eje de la trama

[56] La Sección Femenina se fundó en 1934 y existió durante 43 años bajo el liderazgo de Pilar Primo de Rivera, la hermana de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española. En su auge, la membresía de la Sección Femenina alcanzó 600,000 (Ofer 663). Como explica María Teresa Gallego Méndez, "La Sección Femenina fue el agente especializado para el adoctrinamiento político de las mujeres" (15). La Sección Femenina fue la institución responsabilizada de controlar la relación entre el franquismo y la mujer (Gallego Méndez 15). La labor primordial de dicha organización era la de asegurar que la población femenina de España entendiera que sus papeles en la vida quedaron delimitados a la domesticidad y la maternidad. Una de las funciones adoctrinadoras principales del Auxilio Social --aparato de la Sección Femenina de falange-- era "la recatolización forzada de los asistidos, igual que lo fue también la fusión Iglesia católica y Estado franquista. A los adultos se los obligaba a pasar por el matrimonio canónico y los niños eran bautizados sin que sus padres tuvieran posibilidad de elección alguna" (Cenarro Lagunas 72). En cuanto al tratamiento de los niños por el Auxilio Social falangista, Ángela Cenarro Lagunas afirma que: "sin duda, los grandes protagonistas del Auxilio Social fueron los niños. Presentados ante la sociedad española como las 'víctimas' de la 'barbarie marxista' que el Auxilio Social rescataba se convirtieron con rapidez en los objetos que el aparato propagandístico del régimen utilizaba para sus propios fines.

de la novela. En efecto, la manera en que el narrador escribe sobre su mismo proceso de investigación y escritura muestra la técnica de metaficción que se considera importante en el presente estudio.[57] Por ejemplo, el personaje-escritor usa la tercera persona para explicar cómo él mismo descubre los datos sobre esta supuesta escritora, Serma:

> El maestro no sabe qué contendrá exactamente aquella especie de cofre del tesoro que lleva meses buscando para intentar esclarecer algunos de los muchos enigmas que rodean a la novelista misteriosa, cuya imagen pública contradice casi por completo su vida privada. (Prado 353)

En palabras del narrador: "Dolores necesitaba desahogarse a la vez que callaba, y lo hizo de la única manera posible: escribiendo su historia. Algo que, por otra parte, fue muy común en aquellos tiempos amordazados por la iniquidad y la censura" (Prado 404). Es decir, Serma tomó medidas para ubicar al hijo de su hermana Julia, quien había sido encarcelada por la participación de su esposo en las Brigadas Internacionales, sin que nadie se diera cuenta de su verdadera identidad. Y a modo de catarsis, este personaje documentó sus experiencias de la posguerra en forma de ficción. Aunque Serma (la autora ficticia) escribió su novela a principios de los años cuarenta junto a Carmen Laforet, pasaron casi veinte años antes de que la publicara en una pequeña editorial desconocida debido a su contenido potencialmente arriesgado bajo la censura, ya que según el narrador era "una crítica desgarrada al franquismo" (Prado 197). Cuando por fin Serma logró publicar su novela en 1962, *Óxido* no disfrutó el mismo éxito que *Nada* de Laforet, porque se imprimieron un número muy limitado de ejemplares, y la novela

---

En la posguerra, los huérfanos o hijos de presos políticos quedaron sometidos a la tutela del Estado --que ejerció, por delegación, el Auxilio Social, tal y como se establecía en el decreto de 23 de noviembre de 1940, que fijaba la protección de los huérfanos de la 'Revolución Nacional y de la Guerra'--, lo que dejó a sus dirigentes las manos libres para entregarlos en adopción a familias al régimen" (72-3).

[57] Como ya se ha mencionado anteriormente, Samuel Amago también presta atención crítica al papel del narrador autoconsciente en la narrativa sobre la memoria traumática de la Guerra Civil española (en particular, analiza a los narradores de *Soldados de Salamina* (2001) y *La velocidad de la luz* (2005) de Javier Cercas). Propone Amago: "self-conscious narratives offer the writer perhaps the most authentic method of engaging with the complexities implicit in the writing of history, and in so doing these kinds of stories draw attention to the responsibility of novelists and historians to tell the tales that have not been told, especially those that have been silenced" ("Speaking for the Dead" 246).

cayó en el olvido hasta el día en que Urbano la redescubrió y se interesó profundamente en descifrar su significado, lo cual es el rompecabezas que ocupa la mayor parte de las páginas de *Mala gente que camina*. La confusión para el lector se produce, entonces, no sólo por la mezcla de acontecimientos ficticios que son inventados por Prado y datos históricos que él incluyó tras su investigación sobre las desapariciones infantiles del franquismo, sino también por el hecho de que el propio narrador dentro de la novela también está realizando una investigación (novelada) que incluye referencias basadas en fuentes reales.

Para ilustrar la importancia del tema de la escritura en *Mala gente que camina*, es preciso ahora comentar la atención explícita a los detalles que el personaje-escritor proporciona respecto al descubrimiento de la vida secreta de Serma con lo cual modifica su plan original de elaborar una ponencia y decide a cambio escribir un libro. El profundo interés del lector se mantiene a base de la evolución del título y el alcance de lo que va a escribir Urbano durante toda la novela. De hecho, el mismo título de *Mala gente que camina* funciona como una alusión intertextual al poema "He andado muchos caminos" de Antonio Machado, poeta republicano que falleció a finales de la Guerra Civil tras exiliarse a Francia.[58] En el texto de la novela de Prado, hay una referencia intertextual a dichos versos, enunciada por el narrador: "'Mala gente que camina/y va apestando la tierra', había dejado escrito Antonio Machado en uno de sus poemas" (Prado 185). En otras palabras, el título elegido por Prado es el primer rastro de que se sucederán las referencias al propio acto de escribir a lo largo del texto de *Mala gente que camina*. Al principio de la novela, Urbano se refiere a su labor como la elaboración de un ensayo que va elaborando

[58] Al comentar los títulos de *Mala gente que camina* de Benjamín Prado y *El corazón helado* de Almudena Grandes, Sara Santamaría Colmenero mantiene que los dos autores rinden homenaje a Antonio Machado. Para ella, "[m]ientras que en el texto de Almudena Grandes, el eco de Machado se mantiene y estructura la novela, cuyas diferentes partes aluden de nuevo a sus versos, en *Mala gente que camina* se critica de forma explícita la interpretación llevada a cabo por intelectuales del régimen que, en su afán de justificar el golpe de Estado, se apropiaron de algunas figuras republicanas y las vaciaron de contenido ideológico" (Santamaría Colmenero 62).

en los escasos momentos de los que dispone para escribir, entre todos sus deberes como director de instituto: "Quedaban diez minutos para que llegase la primera visita de la mañana, de manera que volví a mi ensayo" (Prado 13). De ahí, el narrador cambia de opinión y decide escribir algo más sustancial: "Ya podía ver el título en la portada, *Historia de un tiempo que nunca existió*, y debajo, en letras más pequeñas y entre paréntesis: *La novela de la primera posguerra española*" (39). A lo largo de las páginas de *Mala gente*, el personaje-escritor va justificando sus procesos de escritura ante los lectores: "[p]ara entonces, Carmen Laforet ya había pasado, como les dije, a un segundo plano" (Prado 181). Después, el texto reflexivo de Urbano va adquiriendo cuerpo hasta que culmina en su decisión de abandonar la intención de publicar un libro histórico a favor de la idea de hacer una obra de ficción. El personaje Carlos Lisvano, hijo/sobrino de Dolores Serma, provoca este cambio de trayectoria en la escritura de Urbano al prohibir la publicación de la verdad sobre su historia familiar (421). Esta vacilación entre los modos de la narración ficticia y la escritura histórica refleja la idea expresada por Hayden White en "The Historical Text as Literary Artifact," según la que la narración de la historia tiene las mismas estructuras que la de la ficción, ya que ésta se fundamenta en orígenes literarios (62). El protagonista explica:

> en lugar de escribir aquella *Historia de un tiempo que nunca existió (La novela de la primera posguerra española)* que había proyectado, haya tenido que hacer este otro libro que ustedes están a punto de terminar. La ficción es uno de los dos únicos territorios en que es posible esconderse de los abogados. El otro es el cementerio. (Prado 421)

Sin embargo, en el ejemplo dado, se nota el énfasis central en la ficción como el modo de escritura preferido para la mejor interacción con la historia.

Trasfondo histórico de *Mala gente que camina*: Desapariciones infantiles del franquismo

En su estudio sobre la desaparición de niños durante la dictadura franquista, el historiador Ricard Vinyes cita un informe de 1938 por el general Francisco Franco al comandante y

psiquiatra Antonio Vallejo Nágera. Este documento autoriza el establecimiento del Gabinete de Investigaciones Psicológicas. El deber principal de la institución era comprobar la teoría de Vallejo Nágera, que sostuvo que la diferencia biológica era la causante del hecho de que los republicanos no se suscribieran a la ideología política nacionalista. Según dicho informe, el objetivo central del Gabinete era el de investigar las causas psicológicas y biológicas del marxismo (Vinyes 54). Los hallazgos que resultaron del estudio de Vallejo Nágera, que incluía a cincuenta presas de Málaga, tuvieron consecuencias serias para las mujeres republicanas. La conclusión fue: "la mujer que había participado en actividades republicanas poseía una tendencia 'al Mal'" y esto "procedía de su inferioridad mental" (Vinyes 55). El resultado más grave de la investigación de Vallejo Nágera fue la resolución de que los niños de las republicanas encarceladas debían de ser segregados de sus madres y educados por el Estado para prevenir que se socializaran de acuerdo con las creencias de sus padres. El análisis de Vinyes, resumido por Jerome Socolovsky, describe la situación de la siguiente manera: "the regime was alarmed at how Spanish women had broken out of their traditional domestic roles under the pre-war Republican government. So a state psychiatrist came up with a theory that politically active women were by definition morally degenerate, and should not be allowed to raise children" ("Thousands"). [59]

Durante la primera década del siglo XXI, por fin entró en el discurso público sobre la memoria histórica el tema de los niños que fueron separados de sus progenitores. Es por esta demora por lo que un artículo reciente de National Public Radio describe la desaparición de niños en España como: "[an] atrocity that is only now coming to light" (Socolovsky "Thousands"). Según afirma el mismo Benjamín Prado, éste consiguió la inspiración para

[59] En este mismo artículo de NPR, las palabras de Jerome Socolovsky conectan el secuestro de niños republicanos con el silencio en general sobre la época de la dictadura española: "[t]he dictatorship may have ended more than 30 years ago, but for many Spaniards, the tyranny of silence endures" ("Thousands").

escribir *Mala gente que camina* en el año 2002 cuando vio el documental catalán *Los niños perdidos del franquismo* en la televisión. Con su novela, pretendía suscitar más interés en lo que pasó con estos menores que fueron prisioneros de guerra (Prado, "España fue el laboratorio"). Al publicar *Mala gente que camina*, Prado se une al ya considerable corpus de obras que ponen de relieve el tema de la superación del trauma asociado con la historia reciente e inquietante de España. Específicamente, *Mala gente* cuestiona la falta de justicia hacia los niños que fueron robados de sus madres republicanas encarceladas, y criados por familias franquistas.[60] El Estado segregó a dichos niños para que fueran adoctrinados bajo los preceptos de la Hispanidad (Vinyes 56). El concepto de "Hispanidad" al que se refiere era un discurso según el cual existía una raza española fundamentada en la ideología cultural y no con una base biológica (Vinyes 56). Explica Vinyes:

> La "Hispanidad" -- o raza española -- se había deteriorado gravemente a lo largo de años de historia, y lo había hecho en proporción al aumento de los procesos de democratización política y social (más democracia igual a mayor debilitamiento racial), por lo que el último capítulo de la historia de España, la Segunda República, había puesto definitivamente en peligro la raza. Por consiguiente se trataba de imponer una eugenesia, una política de protección y mejora de la Hispanidad (56).

En cuanto al trasfondo histórico que acompaña a *Mala gente que camina*, hay que comprender que el tema de la desaparición de niños durante la época de Franco fue excluido del discurso sobre la memoria cultural y por ello, no fue procesado como un trauma colectivo. Como lo define Kai Erikson, el trauma colectivo fragmenta los hilos de la vida social, lo cual deteriora la sensación de comunidad (187). Ya que se desconocía hasta hace poco que hubo apropiación de niños bajo el franquismo, las historias de pérdida quedaron relegadas a traumas familiares, en lugar de ser percibidas colectivamente por la nación. Para agravar la situación, se añade el hecho

[60] Para consultar más estudios respecto al tema de apropiación de niños republicanos, véase *Los niños republicanos en la Guerra de España* de Eduard Pons (2004) y *El caso de los niños perdidos del Franquismo: Crimen contra la humanidad* de Miguel Ángel Rodríguez Arias (2008).

de que el trauma colectivo en sí ya es algo de lo que se percata lentamente. Es decir, el trauma penetra psicológicamente de manera tardía en una comunidad al transcurrir el tiempo. En palabras de Erikson: "collective trauma works its way slowly and even insidiously into the awareness of those who suffer from it, so it does not have the quality of suddenness normally associated with 'trauma'" (187). El asunto es que la desaparición de niños no empezó a ser examinada en detalle hasta el cambio de siglo.[61] Como afirma Jordan Tronsgard, "the issue of Republican children stolen from their parents is a wound that many are only now realizing existed" (119). El protagonista de *Mala gente que camina* señala el desconocimiento del robo de niños con su característico sello de metaficción: "¿No resultaba evidente que la novela de Serma hablaba de uno de los más viscosos expolios del franquismo, el rapto o hurto de los hijos de las represaliadas para entregárselos a familias afectas al Régimen, un tema del que se sabía realmente muy poco pero sobre el que se tenían oscuras sospechas?" (Prado 142).

Ahora que la herida es conocida, la obra de Benjamín Prado reclama un espacio en la historia para la memoria de los niños apropiados. Es decir, *Mala gente* busca justicia en nombre de los niños españoles que fueron obligados a ser criados por padres adoptivos, al utilizar un modo novelesco para relatar la historia. Como afirman Ignacio Soldevila Durante y Javier Lluch Prats, "Benjamín Prado deja claro que no deben quedar sepultados bajo el olvido acontecimientos que configuran nuestro pasado y, en consecuencia, nuestro presente" (44). En otras palabras, Prado usa la escritura como un método creativo y socialmente consciente para sacar a la luz el robo de niños institucionalizado durante el franquismo. Al hacer esto, el escritor trata de llenar el vacío que ha sido creado por el discurso historiográfico hegemónico (Soldevila

[61] No se pretende sugerir que la demora de atención sobre la cuestión de los secuestros infantiles sea explicada sólo con las teorías del trauma. Se reconoce que existe todo un contexto cultural e histórico en cuanto al tema de la memoria y el olvido de la Guerra Civil y la dictadura. El retraso del impacto afectivo ante las consecuencias de guerra es un factor, entre varios, que ha contribuido a la sensación de trauma que se alude en la temática de *Mala gente que camina*.

Durante y Lluch Prats 44). Es más, la clase de escritura que emplea Prado para cumplir con su objetivo social es la de la metaficción historiográfica. Por lo tanto, en la siguiente sección se explora la manera en que *Mala gente que camina* usa la escritura reflexiva y la intertextualidad para incitar al lector a que participe en el proceso paradójico de desenredar los enlaces entre las referencias históricas y los elementos ficticios.

El personaje-escritor en el juego de la realidad y la ficción: Otra clase de novela histórica

Aunque la temática de *Mala gente que camina* de Benjamín Prado tiene una clara conexión con la historia de España, reducir la clasificación de la obra a la de novela histórica no es la más útil aproximación que se le podría aplicar ni sería apropiado coincidir con otros críticos en la opinión de que el motivo central de su autor es "crear la imagen de la realidad" (Srivoranart, "Distintos aspectos"). Es cierto que la apariencia de la verosimilitud, que es un tema preponderante en la novela, ha sido abordada en varias investigaciones críticas sobre esta metanovela.[62] Sin embargo, la presente aportación sobre la prevalencia de dicho rasgo en *Mala gente que camina* sugiere que, en lugar de conceptualizar el libro como pura novela histórica realista como lo han hecho otros estudiosos, se debe apreciar la manera en que Prado intencionalmente no trata de hacer que su texto pase por realista. Al contrario, con su particular combinación de alusiones intertextuales, referencias históricas verificables, un mundo totalmente ficticio elaborado con muy convincentes personajes histórico-ficcionales y un deliberado involucramiento al lector como testigo del proceso de descubrimiento y escritura, *Mala gente*

[62] Cabe mencionar algunos de los más destacados títulos (y autores) de estudios que han reparado en la verosimilitud en *Mala gente que camina*, más que nada con referencia a sus personajes realistas y al aspecto histórico de su temática: "*Mala gente que camina* de Benjamín Prado. Encuesta sobre los niños desaparecidos del franquismo. Cuestión genérica y metaficción" (Christine Di Benedetto), "Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*" (Ignacio Soldevila Durante y Javier Lluch Prats), "Distintos aspectos de la subjetividad en *Nada* y *Mala gente que camina*" (Penpisa Srivoranart) y "Looking for History in all the Write Places: Fiction, Non-fiction, and Politics in *Mala gente que camina*" (Jordan Tronsgard).

que camina es ante todo una metanovela historiográfica que entabla un diálogo contemporáneo sobre el pasado traumático español.

Puede ser que la metaficción y la participación invitada del lector hagan que *Mala gente* se presente como completamente ficticia, pero es necesario considerar que, a su vez, la novela se ofrece como un punto de partida de investigación histórica sobre la dictadura franquista para quienes se interesen en el tema tras leer la novela. A nivel formal, el lector implícito (o el narratario en términos de Genette) ejerce una función propia en la ficción abiertamente autoconsciente (Hutcheon, *Narcissistic* 138-9). El lector tiene que tomar responsabilidad de la interpretación del texto que está leyendo ya que el autor de la metaficción no le ofrece un espejo de la realidad empírica, sino más bien "a mirroring of the actual process in which he is engaged at that moment as he puts pen to paper" (Hutcheon, *Narcissistic*, 138). Para Hutcheon, la posición de lector no está ocupada por ningún público específico ya que, para ella, "the reader has only a diegetic identity and an active diegetic role to play" (139). Está claro que existe la expectativa de que el narratario de *Mala gente* tome parte activa en el proceso interpretativo del texto. Sin embargo, es necesario modificar la teoría de Hutcheon para que sirva el contexto de los destinatarios de *Mala gente que camina* respecto a la cuestión de la particularidad de sus lectores. A diferencia de la conceptualización del lector de Hutcheon, en este análisis se quiere enfatizar la especificidad del público al que está dirigido *Mala gente que camina*. Es decir, se destina a los españoles en toda su multiplicidad de experiencias. La lista de lectores interesados en el tema alcanza a una audiencia internacional si se consideran los académicos hispanistas que han tomado interés en el discurso cultural de la memoria histórica en la España contemporánea.

De hecho, la acogida de la ponencia de Urbano por los asistentes de la conferencia de SAMLA en Atlanta es un indicio en el texto de la importancia internacional dada al género de la

ficción histórica sobre la Guerra Civil. Sólo al mencionarles un "pequeño detalle acerca de *Óxido* y Dolores Serma" a los profesores les encanta tanto el tema que invitan a Urbano a dar varias charlas en universidades por los Estados Unidos al año siguiente (Prado 193). Es más, toda la experiencia de Urbano cuando viaja a los Estados Unidos para exponer su comunicación sobre Dolores Serma y Carmen Laforet en la conferencia subraya los rasgos más prevalentes de la metaficción que funcionan en la metanovela. Además de revelar todos los pensamientos que entran en su proceso de modificar su ponencia para que el protagonismo de la charla sea más de Dolores Serma que Carmen Laforet (primero durante su viaje en el avión y luego en su habitación de hotel), el narrador interactúa con otros profesionales literarios cuya existencia en el libro desafía los bordes que separan la ficción de la realidad. Para empezar, el personaje que recoge a Urbano del aeropuerto, Gordon McNeer, no es sólo invención de Prado sino más bien un profesor de español de verdad de la Universidad de Georgia del Norte en Dahlonega. La página web de dicha universidad afirma que existe una relación verdadera entre Benjamín Prado y el Profesor McNeer ya que dicho especialista en letras hispánicas tradujo y editó el libro *Shelter from the Storm* de Prado ("Gordon McNeer"). El personaje-escritor habla de McNeer como si fuera un colega auténtico; además dicho personaje sabe de la literatura sobre la Guerra Civil: "Gordon era una compañía inmejorable […] Algunas opiniones suyas sobre el comportamiento, durante y después de la guerra civil, de los autores de la Generación del 98, a los que enseñaba en su Universidad desde hacía veinticinco años, me fueron muy útiles" (Prado 192-3). McNeer sirve de moderador cuando el personaje-escritor estrena sus descubrimientos ante un público de académicos y el resultado es que la charla "gustó al público, interesado por la exposición de las historias cruzadas de Laforet y Serma" (204).

La recepción del texto --que como se va mostrando en este estudio, es un tema primordial en el tipo de metaficción intertextual ejemplificada por *Mala gente que camina*--, es tan importante que, como postula Christine di Benedetto, el lector hasta se convierte en personaje a quien le surgen "preguntas acerca de sí mismo" una vez que se adentra en el mundo de la novela (208). Se propone, entonces, que el ímpetu para la entrada en comunicación retórica del narrador con los lectores es el de animarles a contemplar la relevancia del pasado hoy en día. Debe aclararse que no todos los comentarios que el narrador les hace a sus lectores son explícitamente relacionados con el contenido histórico. Aun así, los varios momentos en los que éste les habla directamente a los lectores sobre la escritura en sí misma funcionan para crear un elemento de humor que se yuxtapone agradablemente con el serio contexto histórico de las secuelas de la Guerra Civil. Un ejemplo claro en el texto de la conversión al lector en personaje sería una frase como la siguiente que hace el narrador: "Como máximo, se me ocurre una cosa: les doy un par de adjetivos y ustedes les construyen el personaje alrededor. ¿De acuerdo?" (Prado 65). Otra instancia de esta técnica se da durante una conversación entre el personaje-escritor y Natalia Escartín, la nuera de la autora ficticia Dolores Serma, sobre la posibilidad de que el narrador reciba unos recursos primarios, papeles y manuscritos, que pertenecían a Serma (Prado 128). En lugar de describir la reacción de Natalia ante su expectación, el personaje-escritor pide adjetivos directamente al lector: "Natalia me miró… ¿con qué? ¿Con admiración, ternura, complicidad, simpatía? Elijan ustedes mismos, y eso será lo que pasó" (Prado 129). Quizás el ejemplo más gracioso de la interacción explícita con el lector sea el siguiente, en el que el narrador hace referencia a la copia mecanografiada de la novela de Serma:

> Pero es que, ¿saben?, ese documento por cuadruplicado tampoco era sólo lo que parecía. Lo descubrí porque soy un investigador muy minucioso, de los que siempre han sabido que, en este oficio, el otro cincuenta por ciento del rigor debe ser la curiosidad. Lo digo por si algunos de ustedes son editores y les interesa contratarme mi *Historia de un tiempo que nunca existió*. Nunca se sabe quién te puede estar leyendo. A veces lo hace la gente más rara. (389)

Es decir, es innegable que en la novela se muestra la intención deliberada de hacer partícipe al lector, y no sólo para transmitirle información histórica, sino también para deleitarle. Según afirma Inger Christensen en su estudio *The Meaning of Metafiction*, la metaficción es un género en el que el lector debe tomar un papel activo: "The reader is not considered merely a passive receiver of the narrative, but shares in the making of the work" (28). Una vez introducida esta estrategia de involucramiento al lector en *Mala gente*, el personaje-escritor la utiliza también para validar las versiones alternativas de la historia. Al respecto, cuando Urbano está criticando la práctica de socialización franquista de hacer cantar "Cara al sol" a los jóvenes, invita a su público lector a que también cuestione la historia oficial. Él comenta:

> los dictadores no hacen Historia, sólo la deshacen. No valen para nada más. Ésa es mi opinión, por si les interesa. Y estoy seguro de que la mayor parte de los lectores que me sigan hasta el final de esta novela que me he visto obligado a escribir, estarán de acuerdo conmigo. (Prado 91)

Entonces, la deliberada combinación del lector activo, la escritura reflexiva y la temática de la historia envuelta en una novela incita curiosidad sobre la reconstrucción del pasado.

Además de promover el cuestionamiento de la "Historia", *Mala gente que camina* reta la división entre la historiografía y la ficción en una manera consistente con la teoría de Hayden White. Como postula este historiador, "histories gain part of their explanatory effect by their success in making stories out of mere chronicles" (46). Debe ser por esta conexión entre las disciplinas por la que Christine di Benedetto opina que la obra sugiere una superación del debate entre novelistas e historiadores, ya que para ella, "esta novela pued[e] abrir la vía a la labor de

los historiadores" (209). Igualmente, conviene señalar, junto con di Benedetto, que *Mala gente* se acerca a la temática de los niños robados de modo tan convincente historiográficamente que "uno se olvida del carácter ficcional de la obra", pero a su vez, mantiene su carácter novelesco (200).[63] En la misma línea, Soldevila Durante y Lluch Prats ratifican que en *Mala gente* hay "sucesos y figuras históricas sacados de la realidad, personajes con quienes los héroes ficticios aparecen conviviendo y cuyas apariciones conjuntas […] están puestas al servicio de realzar la verdad histórica de fondo que se quiere poner en primerísimo plano" (37). Además de la relación paralela entre la figura histórica de Carmen Laforet y el personaje ficticio de Dolores Serma sobre la que ya se comentó, otro ejemplo concreto de la convivencia entre los elementos históricos y los ficticios en *Mala gente* se halla en la amistad que tenía Serma con Mercedes Sanz Bachiller, la fundadora del Auxilio Social.[64] En el texto de Prado, esta conexión entre la invención y la historia sirve para enlazar el personaje Serma con la persona histórica Sanz Bachiller. En las palabras del narrador:

[63] Christine di Benedetto ofrece una explicación excelente sobre la organización del argumento, la narración y la metaficción de *Mala gente que camina*. Según su esquema, la diégesis primero consiste en la historia de Juan Urbano: "en su entorno profesional e intelectual, en sus relaciones familiares y amorosas que, uniéndose, propician la investigación" (201). Luego, la metadiégesis está compuesta de dos niveles. El primero de éstos se trata de la vida de Dolores Serma, a pesar de que este personaje siempre figura en el texto indirectamente, "nunca habla directamente como personaje activo desde su presente, sino a través de sus escritos" (202). El segundo plano de la metadiégesis se trata del descubrimiento de los motivos que tenía Serma para escribir su novela de denuncia contra el robo de niños: *Óxido* (202).

[64] Para ver más información sobre Mercedes Sanz Bachiller y la organización falangista benéfica del Auxilio Social de falange que ella fundó en 1936, véase *Palomas de Guerra: Cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico* (2001) de Paul Preston. Entre las obras caritativas de las cuales era responsable el Auxilio Social, unos ejemplos son la recogida a huérfanos de guerra y el llevar comedores. En su estudio, Preston observa que "Franco creía que, además de su valor humanitario, la labor de Mercedes Sanz-Bachiller tenía un enorme potencial de propaganda para los nacionales" (72).

> como seguramente habría hecho cualquier otro escritor en su lugar, [Serma] quiso descubrir una respuesta tanto en el terreno de la realidad como en el de la ficción, de forma que si por una parte empezó a recorrer despachos y ministerios, a pedir recomendaciones a gente como Mercedes Sanz Bachiller o Carmen de Icaza, a redactar instancias en las que exigía a la vez clemencia y justicia o a recurrir a ardides como el de afiliarse a la Sección Femenina, colaborar con el Auxilio Social o convertirse en reeducadora de presas republicanas, por otro lado quiso relatar su búsqueda angustiosa en la novela *Óxido* y, de ese modo, dejar un testimonio escrito de aquella aberración. (Prado 389)

En el pasaje que se acaba de citar, se mezclan las vidas de la escritora Serma, que no tiene vida más allá de las páginas de *Mala gente que camina*, y dos mujeres que realmente vivieron durante la Guerra Civil y participaron en el Auxilio Social. Además de la armonización entre la historia y la ficción ya de por sí evidente en el extracto citado, las palabras "tanto en el terreno de la realidad como en el de la ficción" añaden más reflexividad histórica a este ejemplo. Es decir, la participación del lector en este momento no sólo incluye la necesidad de deducir entre la historia y la ficción combinadas intertextualmente en el texto, sino también la de tomar parte en el juego entre la realidad (de la novela) y la novelización (de la realidad) establecido por el narrador.

Conviene reflexionar sobre la explicación dada por Catalina Gaspar en su libro *Escritura y metaficción* para puntualizar la clase de dualidad entre la realidad y la ficción que existe en *Mala gente que camina*. Según afirma Gaspar, entender la alteridad entre la verosimilitud y la productividad en la narrativa metaficcional es fundamental (26). Basándose en ideas aristotélicas, Gaspar explica que, por un lado, si un escritor quiere satisfacer la expectativa de realismo por parte del lector, le tratará de motivar con un texto verosímil que "intenta *disimular* los procedimientos *literarios*" (27, énfasis original). Por otro lado, si el objetivo del escritor es motivar con lo estético del texto, "no sólo no los disimula sino que tiende inclusive a evidenciarlos, a hacer 'una exhibición, --o mejor aún, una puesta al desnudo—del procedimiento'" (Gaspar 27). En cuanto a la relevancia de estos postulados respecto al presente

análisis, cabe señalar una matización entre el paradigma planteado por Gaspar y el ejemplo de metaficción representado por *Mala gente que camina*. Se propone que la razón por la que la técnica de la exhibición de los mecanismos literarios genera deleite estético no es sólo por los atributos artísticos e inventivos que resultan de la estructura reflexiva de la novela. Más bien, al exponer el proceso de escritura realizado por el protagonista que escribe una novela (*Historia de un tiempo que nunca existió*) dentro de la novela *Mala gente que camina*, sobre otra novela (*Óxido*), invita la participación del lector para desenredar el juego entre la ficción y la realidad.

Debido a que la gente en el mundo altamente tecnológico del siglo XXI está acostumbrada a recibir su información de modo interactivo, la consciente exposición de los detalles de la escritura en *Mala gente* ajusta el tema histórico del secuestro institucional de hijos de presas republicanas para que sea más accesible al lector. Conviene observar, junto con Raquel Macciuci, que los novelistas de la memoria han generado un nuevo pacto de lectura. De acuerdo con esta estrategia, los autores saben que "los datos recogidos en una ficción pueden ser puestos a prueba sin demoras ni traslados físicos" ya que sus lectores tienen "un buscador de Internet a su disposición con sólo dar una tecla" (Macciuci 35). Parece que el personaje-escritor es bien consciente de este hecho ya que se interrumpe muchas veces a lo largo de su escritura de *Historia de un tiempo que nunca existió* para autocriticarse, tal y como hace después de un párrafo sobre la historia literaria de *Carmen Laforet*, al comentar: "Me detuve. Maldita sea, aquello no había quien lo leyese. Sonaba siniestro, farragoso" (Prado 18). Y admite que "[e]staba a punto de pegarle un puñetazo al ordenador cuando llamaron a la puerta" (19). De esta forma, aunque es factible que los lectores de *Mala gente* critiquen el texto, ya que están invitados por el propio narrador a hacerlo, además disfrutarán del juego de comprobación de

fuentes de información. Sin embargo, debido al "nuevo pacto de lectura", en muchos casos confiarán en la verificabilidad del contexto histórico que respalda a la metanovela.

Con respecto al género de *Mala gente que camina*, Ignacio Soldevila Durante y Javier Lluch Prats la clasifican como novela histórica en su artículo "Novela histórica y la responsabilidad social del escritor: El camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*". En dicho artículo, los autores proponen que existen cuatro variedades de novela histórica. Ellos catalogan a *Mala gente que camina* dentro de su segunda clase, según la cual

> se mezclan dos modelos de mundo: uno, el anterior, es decir, real y verificable, con otro imaginario pero compuesto únicamente con efectos de realidad, elementos que al lector de hoy le parecerán absolutamente verosímiles, hasta el extremo de no poder distinguirlos, a menos de estar muy bien informado o de buscar la información para verificar cuáles son reales y cuáles imaginarios. Es el tipo más tradicional y utilizado de novela histórica, por lo que no es de extrañar que también lo sea en las novelas sobre la Guerra Civil. (37)

En efecto, si a *Mala gente que camina* se le aplicara esta definición, entonces sería una novela histórica cuyas partes imaginarias serían indistinguibles del mundo existente. En contraste con esa afirmación, la presente lectura de la novela revela que su estilo, en vez de promover la percepción de realismo, subraya su condición de ser la invención del autor. La intertextualidad es un mecanismo que provoca la interacción con los lectores con el fin de interesarles en los aspectos menos conocidos de la memoria histórica de España. A propósito de lo cual Prado reconoce en una entrevista con Damián Blas Vives que disfruta del juego entre la realidad y la ficción que él mismo ha creado al expresar su orgullo por su invención de un personaje tan verosímil como Dolores Serma, la escritora ficticia que escribió *Óxido* (Prado, "Benjamín"). Al respecto, se ríe Prado al comentar:

> Porque el 90% de los periodista[sic] me han confesado que fueron a Google a buscarla, lo que he considerado un triunfo (*risas*). Un personaje de una novela no tiene que ser una persona, no tiene que ser verdadero sino verosímil, que es distinto; y no tiene que ser una persona sino un arquetipo, atesorar los modos de vida, las experiencias, las expresiones, los acontecimientos que le ocurrieron a muchas personas, que han vivido situaciones parecidas a las suyas. Ésa es Dolores. ("Benjamín")

Es evidente que la supuesta relación entre el personaje Dolores Serma y la escritora empírica Carmen Laforet estimula la curiosidad de los lectores. La aparente verosimilitud de Serma, que Prado establece con las técnicas de metaficción historiográfica e intertextualidad meticulosa, es uno de los atributos principales que más llaman la atención a cualquier lector de *Mala gente*. En una entrevista entre Silvina Friera y Prado, dicho asunto figura como uno de los interrogantes preliminares que se le hace al autor (Prado, "España fue el laboratorio"). Durante esta entrevista, Friera comenta: "Al principio creí que Dolores Serma era una novelista que realmente había existido, que mientras Carmen Laforet escribía "Nada", Serma hacía lo mismo con su supuesta novela *Óxido*. Hasta busqué en Google. ¿Cómo se le ocurrió este personaje?" (Prado, "España fue el laboratorio"). Sin embargo, se propone que dicha similitud con la realidad es lo que destaca la función metanovelística del uso de los personajes inventados junto con las figuras históricas que Prado incluye en el mundo de su novela. Es más, las situaciones creadas por el autor son muy parecidas a las que realmente fueron vividas por gente durante la posguerra, según los testimonios a los que se refiere intertextualmente en la novela.[65]

Gloria García Urbina, que no se enfoca en la cuestión del género de *Mala gente que camina,* sino en su función reivindicativa, halla en esta novela el propósito social de profundizar la conciencia de la presente generación española sobre la historia de aquella época en la medida en que sea importante para su identidad. Según García Urbina, la obra muestra que

[65] El narrador se refiere, por ejemplo, al libro real *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, de Tomasa Cuevas (Prado 395). Con este libro, Cuevas recopila los testimonios de varias mujeres que sufrieron en las cárceles franquistas.

> la ficción puede servir para cubrir los vacíos que deja la historiografía; que más allá de datos y fechas, los sentimientos y los relatos anónimos pueden ayudar a comprender mejor el curso de nuestras vidas, pues la literatura y el arte no son sino otra vía para comprender la realidad. ("No basta")

El mismo narrador de *Mala gente que camina* utiliza la palabra "rompecabezas" para describir su proyecto *Historia de un tiempo que nunca existió (La novela de la primera posguerra española)*, el texto reflexivo dentro de *Mala gente* cuyo proceso de escritura ocupa una porción importante del argumento central de la obra (Prado 364). A pesar de que *Mala gente* es una obra de ficción, su trasfondo histórico participa en el diálogo sobre la memoria de la Guerra Civil al contar una faceta menos conocida, la cual es la apropiación de niños durante el franquismo. Por ejemplo, el narrador recurre a comparaciones entre la vida del siglo XXI y la de setenta años atrás para provocar la empatía en los lectores sobre la situación de las víctimas del franquismo. Esta técnica sirve como punto de conexión con el pasado para la audiencia contemporánea. Durante una de sus reflexiones sobre su investigación de la historia de Dolores Serma y su familia, el personaje-escritor comenta: "Qué son los problemas de un humilde profesor de Literatura si los comparas con un drama en el que se cruzan y resumen casi todos los infiernos por los que tuvo que pasar este país a partir de 1936" (Prado 45). Al resaltar el contraste entre los problemas cotidianos de un profesor que escribe en el día de hoy y el trauma que experimentó la autora Serma al perder a su hermana en una cárcel franquista, Urbano utiliza el tema de la escritura como vínculo a la cuestión histórica que quiere relatar a sus lectores.

Conviene subrayar el uso de referencias directas a la narración, ya que éstas exponen la reflexividad del texto ante los lectores. De hecho, desde la primera línea dicha técnica se hace evidente, ya que de ese modo comienza la novela: "Era un día perfecto para que no empezase esta historia" (9). Es más, los lectores no se enteran del nombre que se asocia con la voz narrativa hasta el último párrafo de la novela cuando (justo después de que él acaba de escribir el

libro que nosotros los lectores hemos estado leyendo), por fin se presenta el narrador al decir: "Por cierto, me llamo Juan. Juan Urbano, para servirles. Con tanto jaleo, casi se me olvidaba decírselo" (460). Lo que sucede entre esas primeras líneas y las últimas constituye la metanovela que responde literariamente al tema de la apropiación de los hijos de los republicanos.

Como ya se ha aludido, *Mala gente que camina* no es sólo un libro cuya trama trata de la vida alternativa del personaje Dolores Serma, sino que también es una novela que tiene dentro de sí otra novela, *Óxido*. Además, es la documentación (ficticia) de la tarea investigativa emprendida por el narrador para revelar que *Óxido* es un testimonio sobre el robo de un niño de una madre republicana. Quizás lo más interesante de esta técnica de ficción es cómo se acerca a la realidad. Conviene usar el término "docuficción", generado por Hans Lauge Hansen, para describir la clase de novela histórica que representa *Mala gente* según la postura adoptada en este análisis.[66] En cuanto al género de la novela, Hansen la clasifica como híbrido en sí, "desde Cervantes en adelante", y se le aplica el concepto de "docuficción" a aquella especie de ficción que se acerca al documento ("un texto que se conecta con el propósito de facticidad") con tramas que

> están basadas en hechos históricos bien documentados en la historiografía e investigada por el propio autor a través de visitas a archivos, entrevistas con sobrevivientes y búsquedas en bibliotecas y hemerotecas, actividades de las cuales el autor a menudo deja constancia en el texto o en un epílogo aparte. ("Formas" 84-6)

Además, en las novelas de docuficción muchos de los personajes y protagonistas son históricos (Hansen 86). Aunque todos los elementos de la docuficción que se acaban de citar existen en *Mala gente que camina*, habría que añadirle a la definición otro detalle más para apreciar

[66] Entre los ejemplos de novelas de este tipo de docuficción que Hans Lauge Hansen incluye son: *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *La ciudad de arena* (2009) de Pedro Corral, *La voz dormida* (2003) de Dulce Chacón, *La noche del Diablo* (2009) de Miguel Dalmau, *Tiempo de memoria* (2009) de Carlos Fonseca, *La lista de los catorce* (2009) de Nacho Guirado y *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa (86).

adecuadamente la clase de metanovela historiográfica que es el libro de Prado. No sólo deja constar el propio Benjamín Prado en entrevistas que realizó tareas de investigación como las que forman parte de la docuficción; igualmente el narrador lleva a cabo actividades documentarias (ficticias) dentro del texto. Es decir, que Urbano entreviste a sobrevivientes y consulte archivos complica la lectura porque estas actividades corresponden a libros históricos que sí existen exteriormente a la metanovela. El personaje-escritor no puede hablar en persona con Dolores Serma, ya que ella sufre de Alzheimer, pero sí entrevista a su hijo (sobrino) y estudia con mucho esmero tanto los estudios académicos sobre los niños desaparecidos del franquismo (que en realidad existen fuera del texto de *Mala gente*) como los documentos primarios de Serma (que son invenciones del autor). El fenómeno que está trabajando en *Mala gente que camina*, por ende, es la novelización de la documentación. Con todo esto, cabe señalar que la presencia de referencias al libro *Los niños perdidos del franquismo* en el manuscrito del narrador es un ejemplo perfecto de la intertextualidad historiográfica. Conviene subrayar que el narrador no proporciona los números de página de sus citas por lo que el lector nunca puede asegurarse si la información viene de un texto que existe fuera de la narrativa o si es de uno que él mismo ha inventado. Sin embargo, el personaje-escritor no sólo alude a fuentes históricas, sino que apunta claramente a títulos verificables. En la siguiente cita del texto, se puede notar cómo el nombre del libro y los de sus autores se presentan juntos con Julia Serma, uno de los personajes ficticios. Se leen los nombres de Vinyes, Armengou y Belis al lado del nombre Julia Serma, como si existieran en el mismo mundo:

> [e]n esas circunstancias, 'el temor a perder a sus hijos era tan grande –escriben los historiadores Vinyes, Armengou y Belis en *Los niños perdidos del franquismo*—, que las reclusas embarazadas de la cárcel de Ventas", como Julia Serma, 'intentaban disimular su estado' a toda costa, para evitar que las trasladaran a la siniestra Prisión de Madres Lactantes" (Prado 396).[67]

A nivel formal, un ejemplo muy claro de la metaficción en *Mala gente* es el capítulo dieciocho. Este capítulo es el manuscrito pulido del libro (dentro de *Mala gente que camina*) que ha estado escribiendo Urbano; es decir, es el producto final. El uso de comillas al principio de cada párrafo señala el estilo reflexivo. Además, al igual que ha venido haciendo durante todo el texto, el personaje-escritor le informa al lector sobre los pasos que él toma en preparación para un período de escritura productiva. Por lo tanto, tiene razón Tronsgard cuando comenta el papel que tiene el narrador para informar al lector sobre sus medidas investigativas: "As Urbano self-consciously commits to informing the reader of his investigative measures and thought processes, one can track how *Óxido* both provokes inquiry and serves as the authority in support of the enigma's resolution" (132). Por ejemplo, sin el uso de comillas, el personaje-escritor explica: "Por suerte, ese viernes era fiesta y no tenía que ir al instituto. De modo que nada más levantarme me preparé un buen café de Colombia, muy cargado e hirviendo, y a la tercera taza me sentí listo para empezar a trabajar" (Prado 390). Es significativo que esta voz narrativa incluya los detalles íntimos de su proceso de escritura porque esta técnica invita a la percepción del libro como algo más que un mero relato histórico sobre una mujer cuya familia sufrió el programa de segregación de niños bajo el régimen. En otras palabras, este método reflexivo tan característico de la metanovela llama la atención al proceso que está implicado en la re-escritura de cada pieza traumática del pasado español. Sólo después de un esfuerzo tremendo, el narrador

[67] El libro al que se refiere, *Los niños perdidos del franquismo*, publicado en 2002, es un recuento historicista sobre el proyecto llevado a cabo por Antonio Vallejo Nágera para socializar a los niños de padres republicanos en la ideología del régimen. Los escritores de dicho texto observan: "supimos que el franquismo tuvo otros presos, unos presos ignorados, de los que nadie había hablado: los niños, las víctimas inocentes. Niños y niñas que habían cometido el 'delito' de ser hijos de rojos" (Vinyes et al. 16).

puede transmitir en forma escrita los resultados de su investigación. Otra vez, y entre comillas para indicar al lector que lo siguiente forma parte de su libro, escribe:

> 'Cuando la autora de Óxido vino a Madrid en busca de su hermana, y tras hacer multitud de gestiones, afiliarse a la Sección Femenina y solicitar la ayuda de personalidades del Régimen como Mercedes Sanz Bachiller, por fin consiguió que la autorizasen a verla, supo que su hermana estaba embarazada. (Prado 392-3)

Es decir, Serma se unió a la Sección Femenina para adquirir una posición desde la que pudiera descubrir el paradero de su sobrino sin correr riesgo. Dentro de la Sección Femenina, se infiltró entre las reeducadoras de la Escuela de Hogar para poder ver más a su hermana en la Cárcel de Ventas (411). Aunque su vida de afiliada a la Sección Femenina no encajara bien con su novela de crítica al franquismo, Serma mantuvo esta fachada de falsa identidad para esconder la verdad sobre su sobrino y para poder criarlo sin la estigmatización correspondiente. Es decir, ella quería evitar que Carlos supiera que a él se lo habían robado, "nada más nacer", a su madre verdadera, que era prisionera en la Cárcel de Ventas por ser "esposa de un soldado de la República", y luego fue trasladada a la Prisión de Madres Lactantes (Prado 407, 415). En el último párrafo del capítulo dieciocho, el narrador juega con sus receptores para mantenerlos en suspenso. Les anima a pasar la página y después les tienta con el siguiente párrafo:

> Aunque estoy seguro de que, a estas alturas, con los datos que les he dado y cuando el libro que tienen entre manos ya se va a terminar, algunos sospechan lo que ocurrió. Dentro de unos minutos sabrán hasta qué punto estaban o no en lo cierto: para eso sirven los últimos capítulos de las novelas, para encargarse de que el relato se cierre igual que un círculo. En este caso, un círculo de fuego. (419).

No es de extrañar que el proceso de descubrimiento histórico llevado a cabo por el personaje-escritor sea paralelo a aquello que dice haber experimentado su creador: el autor Benjamín Prado. En la misma entrevista a la que se remitió antes, Benjamín Prado explica su razón para escribir *Mala gente*, poniendo de relieve el asunto de los niños dados en adopción a familias

adeptas al régimen.[68] Es decir, el género de la metaficción historiográfica resulta muy apropiado para escribir sobre el pasado, ya que su receptividad a las interpretaciones diversas favorece un tratamiento crítico de los temas potencialmente controvertidos.

Por último, la mezcla entre la historia y la ficción que caracteriza *Mala gente que camina* facilita la interacción entre el siglo XXI y el siglo XX. En otras palabras, la conexión intertextual entre el pasado y el presente constituye en sí misma una herramienta de escritura de la memoria. Por eso, no debe sorprender que, como postula David Herzberger, una gran parte de la ficción después de la dictadura muestre el deseo de pensar en términos históricos ("Reading" 39). Además, Herzberger observa una tendencia en la narrativa a formar una oposición intertextual ante la estrechez discursiva de los historiadores franquistas, y argumenta que la escritura historiográfica contribuye a la matización de la construcción de las narrativas del pasado (40). Es así como la ejemplificación de perspectivas variadas sobre la memoria histórica en *Mala gente que camina*, cuestión que se desarrollará en el siguiente apartado, refleja el diálogo referente a los niños desaparecidos del franquismo en el presente desde diversos ángulos.

[68] A este propósito, Prado hace referencia a las similitudes y las diferencias que existen entre la desaparición de niños en la década de los setenta bajo las dictaduras en Argentina y Uruguay y lo que ocurrió en España. Para Prado, dicho tema era: "una historia fuertísima, desconocida, y que no se ha[bía] tratado desde el punto de vista de la historia ni de la ficción. ("España fue el laboratorio"). En el libro, el discurso generado por la presencia del personaje Marconi, un exiliado de Uruguay que se tiene que contentar con trabajar de camarero, establece un paralelismo transatlántico entre la dictadura española y la dictadura cívico-militar en Uruguay que ocurrió desde 1973 hasta 1985. Marconi era gerente de un casino en Uruguay, pero en 1973, como explica este personaje usando el voseo, "me tuve que ir, vos sabés: uno tenía amigos sospechosos, imaginate, gente que hacía sus tertulias allá, que se metían en conversaciones de política" (Prado 32). A pesar de las distinciones cronológicas y geográficas entre las dictaduras del Cono Sur y la de España, las discusiones con respecto a la memoria dolorida de las pérdidas sufridas tanto por los españoles como por los sudamericanos toman matices relacionados. Al comentar Prado la insuficiencia de análisis histórico y novelesco que ha recibido el tema de los niños españoles desaparecidos, este autor señala el valor de la escritura reflexiva. La inclusión de referencias a las dictaduras en el Cono Sur apoya la idea de que los desaparecidos necesitan ser reconocidos por la memoria histórica. Como propone Jo Labanyi, el término "desaparecido" refleja la persistencia de la presencia fantasmagórica de las dictaduras. En sus palabras, "[it] constructs the dead, by virtue of the fact that they have not just 'disappeared' but have 'been disappeared,' as ghosts or revenants (to use the French term) who refuse to have their presence erased but insist on returning to demand that their name be honoured" (66).

Un lugar para el diálogo: Entre las voces divergentes de familia

Hans Lauge Hansen observa que en las novelas sobre la Guerra Civil española publicadas desde el año 2000, prevalece la tendencia hacia una multiplicidad de perspectivas, la cual justifica el presente estudio y permite "a more varied comprehension of the social and political issues in question" ("Multiperspectivism" 151). Aunque *Mala gente que camina* no es uno de los libros que Hansen analiza en su estudio, su tesis sobre la matización en la división entre un "nosotros" y un "ellos" en las novelas históricas españolas publicadas a partir del cambio de siglo nos sirve para entender la pluralidad de opiniones sobre el valor de la memoria del franquismo entre los personajes de *Mala gente*. La diversidad de puntos de vista en la novela en cuanto a qué hacer con el nuevo dato de que Carlos fue apropiado como niño bajo el franquismo está representada por varios personajes. En esta sección, se consideran tres casos: Natalia Escartín (la nuera de la autora Dolores Serma), Carlos Lisvano (el hijo/sobrino de Serma) y la madre de Juan Urbano (cuyo nombre nunca se pronuncia). Mientras que Natalia ejerce una indiferencia ante el concepto de la memoria histórica, su marido Carlos se opone firmemente a sacar a luz el contenido revelador del libro de Serma. Una tercera perspectiva sobre las consecuencias de la Guerra Civil está representada por la madre del narrador, que no quiere remover el pasado y opina que la vida bajo Franco no era la pesadilla que sugiere su hijo.

La posición que simboliza Natalia Escartín está sintetizada en la respuesta que ella le da al profesor Urbano cuando éste le pregunta por las amistades que Serma tenía con algunos autores de posguerra famosos: "En fin, supongo que son viejas historias sin importancia" (Prado 23). Es decir, Escartín es el personaje cuya opinión refleja mejor la indiferencia hacia el pasado. La ambivalencia de Escartín en cuanto a la recuperación de la memoria de su suegra y su obra es compatible con lo que Lauge Hansen describe como la perspectiva de la mayoría no beligerante,

"the point of view of the non-belligerent majority" ` ("Multiperspectivism" 155-7). Ahora bien, este crítico no emplea dicho término para referirse a personajes contemporáneos, como Natalia Escartín, que representan puntos de vista distanciados de la Guerra Civil. En su estudio, él alude a los personajes históricos, tales como los niños, los padres de víctimas o los soldados que huyeron en novelas como *Tiempo de memoria*, *Soldados de Salamina*, *Los girasoles ciegos* y *La malamemoria*. Sin embargo, quiero modificar la puntualización concebida por Lauge Hansen para describir el punto de vista de Escartín en *Mala gente que camina*. El adjetivo "pasiva" es apropiado para caracterizar a Escartín, ya que ella no muestra ningún interés particular en hacer frente a su marido cuando él se opone a la publicación del libro de Urbano sobre Serma. Para Escartín, no eran importantes los documentos de su suegra antes de conocer al protagonista. Admite que ni siquiera se había molestado en mirarlos: "El día que los llevamos a casa, ya vimos que no eran gran cosa: el original a máquina de su novela, unas cuantas fotos y cuatro carnets. Desde ese día la caja ha estado en el maletero del armario de Dolores" (421-2). En otras palabras, la memoria de Serma, desde la perspectiva de Escartín, no valía lo bastante como para que se interesara en leer sus papeles antiguos.

La palabra "olvido" no es suficientemente fuerte como para caracterizar la actitud hacia la memoria histórica representada por Carlos. Más bien, su desdén hacia la idea de resucitar la memoria sobre su pasado oscuro familiar llega hasta el extremo de llamarse "desmemoria". El concepto de desmemoria está explicado por el crítico literario José Colmeiro de la siguiente manera: "olvido es una palabra demasiado casual. Olvidar sugiere descuido, accidente. Desmemoria, sin embargo, implica una falta de memoria histórica voluntaria, un desconocimiento e incluso un desinterés por los años oscuros del pasado" (*Memoria Histórica* 35). La idea clave en dicha definición es la falta de voluntad para recordar. Además, la

perspectiva de Carlos puede ser resumida por las palabras del propio personaje, "la Historia no se compone de fábulas, sino de hechos probados" (428). Hasta se niega a creer que los niños fueron robados de sus padres al cuestionar los datos comprobables por el decreto en *Boletín Oficial del Estado* que Urbano le remite (429). Carlos exclama: "Pero vamos a ver, eso que dices, por ejemplo, de los niños robados: ¿dónde están? ¿Quiénes son? Porque una cosa es que un psiquiatra loco escribiera un par de insensateces y otra que esas insensateces se llevaran a la práctica" (429). Es decir, Carlos opta por un silencio absoluto ya que para él es mejor dejar enterrados los acontecimientos que resultan inconvenientes. El personaje de Carlos es el típico hombre rico con mentalidad neoliberal, y no le interesa destapar el pasado oscuro del franquismo. Como lo describe su propia esposa Natalia, "mi marido es un hombre de ideas más bien conservadoras" (Prado 216). El desprecio que muestra Carlos a lo que ha escrito Urbano sobre la persona que él creía ser su madre es severo, por lo que el narrador lamenta: "[n]o sé si esta novela durará mucho en las librerías, porque Carlos Lisvano me ha prohibido terminantemente que la publique" (Prado 444). El tropo del silencio une los tiempos del pasado y del presente en la novela. En el pasado, el encarcelamiento y la muerte de la hermana de Dolores Serma –Julia, la verdadera madre de Carlos-- supusieron un silenciamiento de su experiencia de perder a un hijo bajo el programa franquista de segregación. En el presente, el Alzheimer del personaje Serma silencia la memoria viva de la generación que vivió la dictadura. Es imposible ignorar la alusión al olvido producida por la pérdida de la memoria sufrida por este personaje, ya que implica además la destrucción de su potencial como testigo. Afirma María Corredera González que el testigo tienen la capacidad de ser una "puerta directa hacia el pasado" (15). A la situación de Serma, como superviviente de la época del franquismo silenciada, es aplicable el reconocimiento de Corredera González del testimonio como "el legado más

verdadero que las viejas generaciones dejan a las nuevas" (15). Apoyándose en la teoría de Maurice Halbwachs, esta crítica literaria señala que la muerte inevitable de los testigos de la Guerra Civil obliga a las nuevas generaciones a depender de la memoria colectiva: "si el acto de recordar es personal, individual, el recuerdo se mantiene y se apoya colectivamente (14-5). Sin embargo, el individuo que no quiere recordar --como es el caso de Carlos-- puede decidir ignorar los testimonios novelescos (como *Óxido*, que para Carlos no es más que una ficción) y la "historiografía" (como el *Historia de un tiempo que nunca existió*, texto escrito por el narrador que a Carlos le parece igualmente un disparate).

Ya que *Óxido* no recibió suficiente atención durante la dictadura, es irónico que su autora perdiera su capacidad para recordar justo en la época del auge de la recuperación de la memoria histórica en los primeros años del siglo XXI que anticipan la Ley de la Memoria Histórica. El momento de la pérdida de memoria de Serma resulta ser incluso más punzante al ocurrir cuando por fin alguien se había interesado seriamente en el tema que esta autora había escondido entre las líneas de su novela. Si en primer lugar los contemporáneos de Serma no leyeron su obra en el contexto del silencio del franquismo, y luego sus familiares no la leen en el siglo XXI, sólo queda Juan Urbano, un personaje ficticio --y anónimo como tantos españoles contemporáneos-- para rescatar sus palabras del olvido. El narrador es la persona que más lucha por la recuperación de las historias del programa falangista de segregación de niños, pero se encuentra frustrado a la hora de pedir testimonio a la autora del libro de posguerra que está estudiando. De hecho, cuando él solicita una entrevista con la escritora a su nuera Natalia Escartín, ella le informa: "No, no es posible […] Su salud no es buena: padece Alzheimer. Desde hace dos años, está ingresada en un sanatorio" (Prado 25). Ante el deterioro de su memoria, la literatura se ofrece como única vía de la transmisión de las experiencias de Serma. Es significativo que

cuando la misma Serma caía en la cuenta de la gravedad de su enfermedad "empezó a obsesionarse con que [fueran Carlos y Natalia] a por sus papeles cuando sus síntomas eran ya inequívocos también para ella, que supo desde el comienzo lo que le esperaba" (Prado 400). Para contrarrestar el olvido impuesto por el Alzheimer, recurrió a la palabra escrita. Entre los papeles que Mercedes Sanz Bachiller le había guardado estaban incluidas cuatro copias mecanografiadas de su novela. Serma no destruye estos papeles porque, según el narrador, aunque se empeñó en guardar el secreto que contenían, "[t]ampoco quería olvidarlo" (Prado 432). Y aunque Serma quisiera destruir los papeles antes de que no se acordara de nada, no tuvo más momentos de lucidez, y por ende, no se pudo deshacer de sus memorias. El personaje-escritor descubre la prueba de lo que Serma había querido eliminar en un párrafo intercalado entre las páginas de estas copias en el que ella explica:

> Yo no quiero escribir esto. No quiero que se sepa lo que voy a contar y sin embargo, por alguna razón, aunque sólo sea esta vez, necesito hacerlo. Escribir es hablar para los ojos, y yo voy a hablar para los míos. Sólo para los míos. Qué horrible es vivir en un mundo en el que la verdad puede destruir lo que han salvado las mentiras. (Prado 402)

Al escribir para procesar la experiencia de lo traumático, Serma estaba realizando un acto catártico que Ofelia Ferrán describiría como "working through memory" (58). A pesar de la lucha furiosa que Dolores Serma emprendió para impedir que su historia cayera en el olvido, primero ante los obstáculos creados por la censura y luego por la pérdida de su memoria, es irónico que su propio hijo/sobrino Carlos no quiera recordar ni que nadie recuerde la intrusión estatal que el programa de eugenesia franquista impuso en las fibras estructurales de su familia al separarlo de su madre verdadera.

La figura de la madre en *Mala gente que camina*, además de operar-- como en el caso de Dolores Serma-- como vehículo de la memoria sobre el tratamiento de las prisioneras y sus hijos

bajo el franquismo, funciona para otro fin. En contraste con Serma, la madre del narrador es portadora de la mirada justificadora del nacionalismo, como representante de una parte de la dicotomía de las "dos Españas", y su hijo (Urbano) encarna la visión reivindicativa de la memoria histórica. En cuanto a su madre, el narrador explica que "[h]ablar con ella de esas cuestiones me ayudaba a situarme: así debieron de ser la mayoría de las personas en la posguerra, mujeres y hombres que intentaban pasar página, omitir el desierto a base de creer en los espejismos" (Prado 192). Esta mujer, cuya presencia en la novela sólo se hace visible a través de sus conversaciones de sobremesa con su hijo, Urbano, siempre regaña a su hijo por expresar lo que ella percibe ser una visión binaria entre los vencedores y los vencidos de la Guerra Civil. Para ella, Urbano separa a la gente española en un bando político contra el otro. Siendo además un vehículo de la intertextualidad, este personaje materno le recomienda constantemente al narrador que lea varias obras escritas por sus autores preferidos de posguerra próximos a la ideología franquista: "para que veas que algunas de las cosas de aquellos años no están mal, por mucho que las escribiesen los que no son de tu cuerda. Quizás eso te ayude a no ser simplista y dividir el mundo en ángeles y demonios" (Prado 191). No obstante, la aguda discordancia de opiniones que simboliza esta relación madre-hijo es perfecta para demostrar las dinámicas complejas de familia que coexisten en el siglo XXI en torno a la cuestión de cómo tratar la memoria de la Guerra Civil y el franquismo.

En uno de los debates más representativos de esta relación paradójica, la madre del narrador y él discuten la veracidad de los testimonios de sufrimiento durante la Guerra Civil y el franquismo de figuras empíricas tales como Tomasa Cuevas, Carlota O'Neill o Juana Doña (Prado 376-9). Por ejemplo, el personaje-escritor alude intertextualmente a *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas* de Tomasa Cuevas, libro en el que se recuerda "que en la

enfermería de la Prisión de Madres Lactantes se encontraba todas las mañanas los cadáveres de quince o veinte niños a los que había matado la meningitis" (377). Y se refiere a las obras de Juana Doña, *Mujer*, *Desde la noche y la niebla (Mujeres en las cárceles franquistas)* y *Gente de abajo*, en los que se relata cómo "[p]erdió una hija en la guerra civil, fusilaron a su marido y a ella la tuvieron encerrada diecinueve años, los primeros dos meses en el campo de concentración de Los Almendros, en Alicante, con su hijo de poco más de un año" (376). Es decir, el narrador defiende la memoria de las partidarias de la causa de la República y, aunque su madre no niega completamente que hubiera padecimiento durante la posguerra, la estrategia de ella para entender (desde el presente) el significado de las atrocidades de guerra es señalar los infortunios que tocaron las vidas de personas en el bando vencedor. Al respecto, la madre de Urbano hace referencia a lo relatado en *Mis amigos muertos* de Juan Ignacio Luca de Tena (un libro que existe en la realidad, no sólo en *Mala gente que camina*) sobre "las sacas que hicieron los rojos aquí en Madrid, en la cárcel Modelo, donde ajusticiaron, entre otros muchos, sin hacer siquiera un proceso, al hermano menor de José Antonio, Fernando Primo de Rivera" (377). Para ella, es como si al haber existido brutalidades en ambos lados se compensaría la necesidad de recordar, tal y como evidencia su súplica a su hijo: "que o aceptas que disparates se cometieron en los dos bandos o nunca llegarás a esa verdad que dices que buscas" (377). Sin embargo, es conveniente usar la relación entre esta madre y su hijo como microcosmos de la situación política de España para comentar sobre la variedad de sentimientos que existen en la colectividad social de la nación. Aunque no sea posible hablar de "una" sola memoria cultural en España hoy en día, sí se destacan dos posiciones polarizadas identificables sobre el asunto. Hans Lauge Hansen recoge esta sensación polémica de España como una fotografía con la siguiente reflexión:

> What *is* possible, though, is to single out two clear-cut overall positions on the memory of the civil war and post-war repression. Where the conservative government and the political right seem to think that digging into history and opening up the mass graves means opening up old wounds, the opposition and the political left defend the slogan *Fosas cerradas, heridas abiertas* (Closed graves are open wounds). In this sense, there is one highly polarized and politically invested memory culture (énfasis original, "Auto-Reflection" 94)

En otras palabras, el narrador y su madre reflejan discursos muy polarizados sobre la memoria del pasado. Sin embargo, priorizan la relación familiar y, por tanto, encuentran la forma de amarse y coexistir pacíficamente. Como expone el protagonista, durante todo el tiempo de la preparación de la comida,

> en el que sólo cruzamos algunas frases utilitarias para pedirnos la sal o un cuchillo, mi rencor hacia ella por lo que acababa de decir se fue enfriando a la vez que la cena se calentaba. En realidad, aquella opinión no era más que el eco de millones de opiniones iguales, repetidas durante años por los más cínicos y asimiladas por los más ingenuos. (Prado 381)

Es por su condición de vivir en el presente --alejados del momento histórico en el que las opiniones contrarias a la hegemónica fueron suprimidas--, por lo que estos personajes pueden de tal manera todavía cenar juntos. Además, cabe enfatizar el factor generacional que influye en la perspectiva de cada uno. La madre vivió durante la dictadura, pero no experimentó ninguna persecución especial y disfrutó mucho del teatro producido dentro de los límites de la censura de aquella época, por lo que no guarda rencor hacia el franquismo. El narrador vivió sus años juveniles durante la movida madrileña de la década de los ochenta, y no tiene memoria autobiográfica de la vida bajo el régimen, pero, igual que el lector de *Mala gente que camina*, el narrador vive en la España contemporánea. Si se retoma el marco del trabajo de la memoria elaborado por Ofelia Ferrán, se concluye que la España del siglo XXI --al estar distanciada temporalmente de la Guerra Civil-- es más capaz de dialogar con los recuerdos traumáticos que marcan la historia de la nación.

Sobre el tema de la polifonía de voces en *Mala gente que camina*, el crítico Tronsgard ha concluido que resulta irónico. Según afirma él: "while the different voices in *Mala gente* interact almost democratically in that everyone gets their say with regard to recent Spanish history, there is still a distinct and clear 'authorial voice' that does 'stand objectively above' the others" (143). Él sugiere, por ende, que lo más relevante del conjunto de voces distintas en la metanovela es determinar si el punto de vista de Urbano es el más dominante de todos los otros personajes. Sin embargo, en el presente análisis, la interpretación del diálogo entre el narrador, su madre, Natalia Escartín y Carlos no se centra en la idea de que su visión es la más dominante. Al fin y al cabo, Urbano es tanto el escritor de la metanarrativa en *Mala gente* como el narrador de la novela y, por tanto, es lógico que sus pensamientos sean resaltados por encima de los de los demás personajes.

Al final, lo más significativo para esta tesis es el hecho de que hay una panoplia de visiones que se hallan representadas en la novela, y hay que reconocer que este rasgo es propio del género de la metanovela historiográfica en el siglo XXI que constituye las obras en el cuerpo de este análisis. Por consiguiente, las voces múltiples le dan a *Mala gente* lo que Herzberger describiría con la palabra "nuance" ("Reading" 40). Este matiz le brinda al contenido y al método de entrega un tono más adecuado para expresar el trauma histórico que se enfrenta a la nación de España, ya que la experiencia de trauma es diferente para cada individuo y cada familia. Además, la representación de opiniones distintas sobre cómo reaccionar ante el conocimiento de que hubo un programa de segregación implementado por Vallejo Nágera refleja la polémica en el discurso de la memoria cultural que todavía ocurre en España. Por extensión, hoy en día habrá familias que se enfrentan a un dilema semejante al de la familia Serma a la hora de investigar por qué hay información perdida en sus árboles genealógicos. A medida que los

historiadores y escritores van revelando más detalles sobre la apropiación de niños en España durante la dictadura, el trauma va saliendo a la superficie. Según Erikson, una vez que ha pasado una experiencia traumática, una sociedad llega al punto en el que se hace consciente de sus divisiones subyacentes. Para él, los desastres "often seem to force open whatever fault lines once ran silently through the structure of the larger community, dividing it into divisive fragments" (189). En el contexto de España, las fracturas de la comunidad, ya lo suficientemente débiles para que el país estallara en una guerra civil en 1936, nunca pudieron curarse por completo porque los procesos que normalmente ayudan a procesar una experiencia traumática no ocurrieron. Primero la dictadura impuso silencio y luego hubo reticencia a hablar de lo que pasó durante la Transición en nombre de la democratización. Es decir, la Ley de la Amnistía de 1977 aseguró que se pactó el olvido sobre los delitos transgredidos a lo largo de la dictadura al perdonar legalmente a los funcionarios del régimen ("Ley 46/1977"). En palabras del personaje-escritor de *Mala gente*, "¿Para qué iban a desenterrar lo que tan bien enterrado dejó la Ley de Amnistía de 1977, en la que quedaban absueltos 'todos los delitos de rebelión y sedición, así como los delitos y faltas cometidos con ocasión o motivo de ellos, tipificados en el Código de Justicia Militar'" (Prado 217). Con el beneficio de una mirada distanciada por tres décadas de la época del pacto del olvido, *Mala gente que camina* desentierra el conocimiento de la apropiación de niños de madres republicanas durante la posguerra al llevar el tema a las páginas de la ficción.

Un lugar para el diálogo: Entre las voces divergentes de familia

En este capítulo se ha delineado cómo en *Mala gente que camina* las herramientas de la metaficción, la intertextualidad y un personaje-escritor que involucra directamente al receptor, combinan coherentemente la ficción con la historiografía para concienciar a sus lectores sobre el trauma experimentado por una de las familias de los niños perdidos en España. De esta forma, la

metanovela invita a los lectores a que critiquen, junto con el narrador, los mecanismos implicados en la escritura de la historia, rasgo de este género que atrae particularmente a un público contemporáneo debido a su distanciamiento de la Guerra Civil. Al retratar la experiencia de la familia Serma como ejemplo ficticio, pero a su vez verosímil, de lo que sufrieron familias reales bajo el programa establecido por Vallejo Nágera, *Mala gente* contribuye a la recuperación de una faceta menos conocida de la memoria histórica española. Como correctamente ha señalado Raquel Macciuci, "la literatura se hace presente como una vía eficaz ante la dificultad de transmitir una experiencia traumática y evitar que se convierta en simple estadística" (18). *Mala gente que camina* se aprovecha de la técnica de la metaficción historiográfica para trasladar a la página más conciencia sobre el programa franquista de la apropiación de los niños.

A pesar de que los libros de historia como *Los niños perdidos del franquismo* archivan datos sobre los acontecimientos de la dictadura para que sean disponibles a la consulta de gente interesada, la ficción ofrece un medio de comunicación con el pasado más asequible a la población general. David Herzberger señala que el género de la novela histórica tiene gran potencial para inspirar a sus lectores a que adquieran mayor interés en el tema más allá del mundo de la ficción ("Reading" 36).[69] Este mismo punto está subrayado en *Mala gente que camina* en relación a la cuestión del desinterés en la Guerra Civil de las generaciones que no la experimentaron. Dicha mentalidad se manifiesta en las conversaciones entre Urbano y la suegra de Dolores Serma, quien le plantea la pregunta: "¿por qué tienes tanto interés en esa época? A ti la dictadura te afectó poco: eras demasiado joven" (123). Y está muy bien que esta pregunta surja en el texto ya que aborda el rol que toma la ficción reflexiva en incitar curiosidad sobre el

[69] En palabras de Herzberger, "If the novel bears the marks of authenticity in its representations, if dates, places, and events seem to be right based upon our general knowledge, the inevitable question arises: did things really happen that way? If the reader is persistently curious, he or she will probably pursue the matter of 'truth' outside of fiction, often by consulting a book in which the authority of truth is expected to be found" ("Reading" 36).

tema de la memoria de la Guerra Civil a quienes quizás no les interesaría conocerla por cuenta propia. Es decir, la lectura metaficticia puede despertar su interés en el tema.

En resumen, los medios no ficcionales, como por ejemplo los documentales o las noticias, pueden contribuir en su manera a la recuperación de la memoria histórica, pero la metanovela goza de un lugar especial en el proceso. Birgit Neumann señala que la literatura de la memoria "combines the 'what' of remembering with its 'how,' thereby establishing an ongoing dialogue with the past in light of its present representations" (138). Al resaltar cómo la memoria sobre las circunstancias en torno al robo de un niño durante el franquismo está construida según las necesidades de un escritor en el presente, *Mala gente que camina* ayuda al lector a hacerse una idea de por qué las recreaciones de la historia son relevantes hoy en día. De este modo, el conocimiento de lo que sucedió en el pasado no se restringe a los archivos donde su circulación dependería de la voluntad de sacarlo a la luz de los historiadores o los estudiantes, sino que sale a las librerías donde tiene la oportunidad de ser descubierta por la masa popular. En este capítulo, entonces, se ha expuesto cómo funcionan los mecanismos de la intertextualidad y la metaficción para conectar la ficción con la historia en *Mala gente que camina*. En el siguiente capítulo, se va a explorar el uso de la técnica de la parodia metaficticia para dialogar con la memoria histórica desde la perspectiva de un intra-lector en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaac Rosa.

CAPÍTULO 3

MÁS QUE REFLEXIVIDAD: PARODIA DE LA NARRATIVA HISTÓRICA EN *¡OTRA MALDITA NOVELA SOBRE LA GUERRA CIVIL!*

> "To parody is not to destroy the past;
> in fact to parody is both to enshrine the past
> and to question it"
> (Hutcheon, "Intertextuality" 124).

Los dos capítulos anteriores a este tercero establecieron un esquema de las convenciones literarias características de las metanovelas historiográficas sobre la Guerra Civil en el siglo XXI. Se ha señalado que ejercen un papel clave en el desarrollo de un diálogo contemporáneo con la memoria del pasado reciente por medio de una interacción activa entre el lector y el texto. Además, se ha sugerido que el distanciamiento en el tiempo que separa a la Guerra Civil del público lector en el presente concede a la generación contemporánea una relación más dialógica con el pasado traumático. En la apertura de este tercer capítulo, cuyo texto primario va a ser *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) de Isaac Rosa, cabe preguntarse entonces, ¿qué lugar tiene el análisis de la parodia dentro de este proyecto? Se entiende el concepto de parodia como la reproducción distanciada de una obra con el objetivo de comentar sobre algunos aspectos del estilo original de la primera, desde dentro de los parámetros del mismo género. Para tener éxito, los elementos referidos del producto original tienen que ser reconocibles desde la perspectiva del receptor, porque si los códigos no son identificables, la parodia no funciona. En respuesta a esta línea de indagación, se propone que los rasgos del género de la metanovela de la

Guerra Civil en los albores del siglo XXI han llegado a ser tan reconocibles que ya se ha hecho posible que otras novelas se basen en la imitación crítica de las características de la metaficción historiográfica; es decir, la parodia de dicho género ahora es totalmente viable. Con el énfasis en la memoria histórica que marca las pautas literarias del nuevo siglo en España --y el reconocimiento legal en 2007 del derecho de obtener información sobre las víctimas enterradas en fosas comunes--, la parodia se presenta como un modo adecuado para reflexionar sobre esta corriente narrativa.[70] Es decir, la reciente legalización de la indagación sobre la evidencia física de las consecuencias mortales de la Guerra Civil y dictadura, por medio de la aprobación de Ley de la Memoria Histórica, ocurrió el mismo año en que se publicó *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Por lo tanto, el año 2007 marca el apogeo del período vacilante a partir del final de la dictadura en 1975 hasta entonces cuando la actitud oficial hacia la memoria histórica se transformó de renuente a tolerante.

La relevancia del cambio en el tratamiento sobre el legado de la Guerra Civil por el gobierno español para el análisis de *Otra maldita novela* es el hecho de que la parodia es un mecanismo que encuentra su lugar en los momentos caracterizados por algún tipo de transición. Como afirma Elżbieta Skłodowska, "la parodia tiende a florecer en épocas de transición" (8). En una publicación muy reciente, Hans Lauge Hansen propone de forma muy atinada en el

[70] Aunque no aborda la parodia, el libro *Unearthing Franco's Legacy*, editado por Carlos Jerez-Farrán y Samuel Amago y publicado en 2010, recopila 16 capítulos --escritos por autores cuyas especializaciones son tan diversas como la historia, la crítica literatura, el periodismo y la antropología-- sobre la recuperación de la memoria histórica española en torno a la exhumación de los cadáveres de las fosas comunes. En su introducción, Jerez-Farrán y Amago afirman que: "More than thirty thousand people, including [Federico García] Lorca, fell victim to Francoist political executions. Seventy-two years later, their bodies, unlike Lorca's own, have been exhumed from the numerous mass graves into which they were dumped all over the country, and they have become both culturally and politically some of the most 'alive' dead bodies in contemporary Spain. They have become living mementoes of the power of the dead to speak beyond language as they mutely but eloquently remind the nation of the crimes perpetrated against its own people during and after the Civil War" (1).

momento turbulento de incertidumbre social en el que España se ha visto inmersa desde el año inmediatamente posterior a la publicación de *Otra maldita novela* en 2007. En sus palabras:

> Since the outbreak of the financial and economic crisis in 2008, the still increasing unemployment rate and the severe cutbacks in public spending have been the main issues of public debate in Spain, as in the rest of the Western world. Economic tensions between the PP on the one hand and the PSOE on the other have sharpened, and Mariano Rajoy's victory for the PP in the 2011 elections made the situation even more acute. (Hansen, "Auto-Reflection" 93)

Es decir, el contexto en el que se ha estado leyendo *Otra maldita novela* ha sido tumultuoso en términos económicos y sociales; esto propicia las condiciones perfectas para que se introduzca la parodia al discurso literario de la Guerra Civil. En la estimación de David Kiremidjian "los tiempos de inestabilidad y cambio inminente resultan propicios para el ejercicio de la parodia en cuanto práctica metaliteraria, intratextual, y como una operación extraliteraria, subordinada a fines satírico-críticos" (Skłodowska 8). Es decir, una vez encontrado su nicho en las letras españolas contemporáneas-- y rozando el punto de convertirse en moda pasajera--, no sorprende que la metaficción historiográfica haya inspirado obras de parodia sobre sí misma. A la luz de tales consideraciones, este capítulo tiene como objetivo mostrar que *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* no sólo pertenece al género de la metanovela historiográfica de la Guerra Civil (en el cual se encuentran otras obras como *Soldados de Salamina*, *Mala gente que camina* y *El corazón helado*), sino que también es una parodia de esta rama de novelas reflexivas. El resultado de esta hibridez de géneros es la metaficción historiográfica paródica. Es importante aclarar que al sostener que *Otra maldita novela* es una parodia, no se pretende restar validez a las narrativas de la memoria histórica que Rosa está imitando. Más bien, frente a la preocupación expresada por algunos críticos de que la proliferación de productos culturales sobre la Guerra Civil haya conllevado su trivialización, se sostiene que *Otra maldita novela* se apropia de las

convenciones del género de la memoria para resucitar el discurso sobre la relación entre la literatura y la historia.

Para avanzar en la investigación de la cuestión planteada, primero es necesario familiarizar al lector con el argumento de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* y después establecer una definición de la parodia que sea adecuada para los parámetros de la metanovela históriográfica española del siglo XXI. Dicho esto, la estructura de la novela es el primer aspecto que llama la atención. Primero, el esqueleto del libro es *La malamemoria*, una novela de Rosa que fue publicada en el 1999. Según afirma Jochen Mecke, *La malamemoria* pertenece a una estética postdictatorial cuyo autor "está en busca de una forma novelesca apropiada" (129). A ello, se suma en 2007 un segundo nivel textual que es la añadidura de comentarios escritos en cursiva atribuidos a un intra-lector anónimo que se inserta al final de cada capítulo y critica con dureza casi todo lo que lee. Al evaluar los rasgos de la primera publicación, *La malamemoria*, en comparación con las otras novelas de su género incluidas en esta disertación, el lector primero se da cuenta de que la fecha de publicación de ésta las precede. Por lo tanto, si Rosa no hubiera publicado la novela de nuevo en 2007, entonces se estaría planteando si *Soldados de Salamina*, *Mala gente que camina* y *El corazón helado* imitan a *La malamemoria* tanto en su temática como en su estilo reflexivo de mirada retrospectiva, en lugar de ocurrir al revés. Sin embargo, tal y como se presenta el texto de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* en 2007, esta versión extiende el discurso sobre el género mismo al constar de una parodia de él. Según algunos críticos, lo notable sobre *Otra maldita novela* es el juego metaficticio que realiza, respecto a la relación entre la ficción y la historiografía. Como señala Ana Corbalán, el título *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* ofrece el primer indicio de que "en este libro de Isaac Rosa va a prevalecer la metaficción historiográfica" (26). Para Patricia Cifre Wibrow, esta re-

edición en 2007 de la novela del 1999 "lo que hace es aumentar el texto sin corregirlo ni reducirlo; abrir su novela en canal para introducir en ella un dispositivo metaficcional en la desdoblada en dos" (170). Es decir, la re-publicación de la novela en 2007, con la incorporación de un segundo nivel textual, cambia el alcance crítico de la obra al cuestionar no sólo los mecanismos de la construcción de una novela, sino también al poner en tela de juicio la recepción del género de la novela reflexiva sobre la Guerra Civil. Hay que ir más allá de la interpretación de Cifre Wibrow, para quien el hecho de que Rosa re-publique su novela ocho años después del estreno inicial señala la "conciencia que tiene de que determinados rasgos, que hubieran sido rompedores en 1999, ya no lo son tanto después del *boom* experimentado a partir de entonces por la novelística sobre la guerra civil" (169). Es decir, merece la pena subrayar que, con la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica en diciembre de 2007, el interés del público en el tema de la memoria histórica sobre la Guerra Civil estaba en su punto álgido cuando se publicó *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Por lo tanto, a diferencia de la opinión de Cifre Wibrow, el presente estudio defiende que la novedad de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* no yace sólo en su estilo reflexivo; *La malamemoria* original ya fue bastante metaficticia por sí sola, puesto que la premisa de su trama trataba del proceso de escritura llevado a cabo por su protagonista. Aunque es cierto que la re-edición publicada en 2007 bajo el título *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! Lectura crítica de La malamemoria* le añade una segunda capa de reflexividad al texto original, hay que reconocer que lo innovador sobre la segunda versión es su repetición crítica del género de la novela metaficticia sobre la Guerra Civil.

El protagonista de *La malamemoria*, o la novela convencional, es un profesor de bachillerato que escribe discursos a sueldo para figuras políticas afines al tardofranquismo,

quienes firman los escritos de él como suyos.[71] La trama arranca a partir de la decisión que toma este personaje, que se llama Julián Santos, de aceptar el encargo de escribir las memorias falsas de un difunto llamado Gonzalo Mariñas a quien la prensa ha acusado de haber cometido viles atrocidades durante la Guerra Civil y posguerra. Como la viuda de Mariñas le explica a Santos durante su entrevista inicial con él, la oferta de trabajo consiste en "[e]liminar aquellos años" (Rosa 39). Santos acepta el trabajo a pesar del desagrado que le causa a su novia, Laura. El escenario del país cuando a Santos se le propone hacer el proyecto es en 1977, en plena transición del franquismo a la democratización. Conviene señalar que el gobierno provisional de entonces --liderado por Adolfo Suarez que fue nombrado presidente por el Rey Juan Carlos I aun antes de las elecciones de junio de 1977--, promovía un olvido generalizado de la Guerra Civil y la dictadura por medio de la Ley de Amnistía; legislación que perdonó a los antifranquistas que habían sido encarcelados por oponerse al régimen (pero que además ha sido interpretada como una concesión de impunidad para los actores políticos que cometieron delitos durante la dictadura).[72] Tomando en cuenta el ambiente sociopolítico de la Transición, caracterizado por la elección de un olvido cuyo fin era pasar página del pasado y acoger la democracia venidera, resulta notable el hecho de que Laura reaccione tan enfáticamente ante la decisión de Santos de encubrir el pasado oscuro de alguien que se benefició a costa de los vencidos de la Guerra Civil durante la posguerra. Al respecto, ella le reprende: "[l]o que estás haciendo por ese fascista es lo más sucio que has hecho nunca" (96). Sin embargo, según se justifica Santos "[e]s sólo un trabajo más, como muchos otros" (Rosa 96). La actitud de Santos hacia el trabajo de limpiar los

[71] Cuando en estas páginas se quiere diferenciar la sección *La malamemoria* del libro entero en su conjunto *Otra maldita novela*-- que incluye los comentarios en cursiva—se va a referir a la primera o como la "novela convencional" o simplemente *La malamemoria*.

[72] En su análisis de las elecciones de la Transición, Juan Jesús González y Fermín Bouza afirman que "el recuerdo de la guerra civil incitaba, por encima de cualquier otra consideración, a no repetir aquella experiencia" (48).

rastros de las acciones siniestras de Mariñas durante la Guerra Civil y el régimen franquista refleja en cierto modo la mentalidad durante la Transición. En palabras de los estudiosos Juan Jesús González y Fermín Bouza, el "ejercicio de memoria crítica" durante la Transición funcionó para que España "evitase el ajuste de cuentas y que impidiese la utilización del pasado con fines partidistas" (51).[73] Es decir, el conflicto entre estos dos personajes en torno a la cuestión sobre elegir enterrar lo que sucedió en el pasado o reclamar justicia por las ofensas cometidas durante la dictadura resume la encrucijada de opciones que existían durante la Transición.

Por su parte, el retrato de la figura de Mariñas como un villano franquista extremadamente malo que pinta Laura expresa la sensación de frustración ante el olvido:

> Este tipo, Mariñas, está sucio de la cabeza a los pies, y tú lo sabes bien. Todo eso que se cuenta de él es repugnante. Se trata de un asesino, que puede haber mandado al paredón o a la cárcel a muchísima gente con falsas denuncias, para quedarse con sus propiedades e incrementar su fortuna, y tú le vas a limpiar el pasado, le vas a dejar el expediente inmaculado. (96)

De hecho, el asunto de la exagerada maldad de Mariñas es central durante toda la novela. Al resaltar esta división maniqueísta entre buenos y malos, Prado subraya la tensión que existió durante la Transición en cuanto a la Ley de Amnistía y que encuentra su reflejo coetáneo en torno al debate concerniente a las fosas comunes y la memoria de las víctimas de la Guerra Civil en el siglo XXI. La historiadora Paloma Aguilar Fernández describe adecuadamente la división binaria entre vencido y vencedor que acentuó el ambiente socio-histórico de la Transición. De este modo, destaca la desconfianza que sentían algunas de las víctimas de la guerra acerca de si

[73] Como plantean González y Bouza, la reciente legalización de los partidos políticos en 1977 --el Partido Socialista Obrero Español y el Partido Comunista de España-- y la creación del Partido de la Unión de Centro Democrático y de la Alianza Popular, significó que la población de votantes no había tenido mucho tiempo para informarse sobre sus opciones antes de votar en las elecciones generales de junio de 1977 (45). El resultado de tales elecciones fue que la UCD consiguió 39 escaños más y que Adolfo Suárez ganó el voto de confianza, de ahí quedándose en oficio hasta el 1981. Es decir, el "hábito de voto deferente que había arraigado durante el franquismo, mezclado de temor y prudencia" aseguró que no hubo ruptura completa con el gobierno franquista, sino que más bien se produjo una reforma dirigida por Suárez que conducía a la democracia (González y Bouza 43-7).

los franquistas iban a conceder el poder pacíficamente (29).[74] En consecuencia, no pudieron ser suplantadas las profundas divisiones entre los dos bandos que estaban arraigadas en el imaginario social para pasar página. Por lo tanto, el momento histórico en el que se sitúa el proyecto de escritura del personaje Santos Julián produce una caracterización vil de Mariñas que traiciona el supuesto consenso de olvidar los delitos cometidos.

Junto al tema del olvido que constituye el eje de la trama de *Otra maldita novela*, el juego temporal es un atributo que influye cómo funciona esta metanovela paródica. Al respecto, la acción gira en torno a tres momentos en el tiempo: primero, el período histórico de la Guerra Civil y del franquismo (escenario de los años oscuros de Mariñas y de la infancia traumática de Santos); segundo, los años de la transición (durante los cuales Santos está ocupado en investigar sobre el pasado de Mariñas para escribirle unas memorias falsas) y, finalmente, el presente (momento desde el que el comentarista lee *La malamemoria*, lo cual se supone que es en el siglo XXI, dada la fecha de publicación en 2007).

En cuanto a los mecanismos literarios que se encuentran en *Otra maldita novela* la parodia es crucial. Las pensadoras Patricia Waugh y Linda Hutcheon, cada una a su modo, definen la parodia como la imitación crítica de un texto previo. Por su parte, Patricia Waugh llama la atención a la capacidad de la parodia de ser a la vez una creación y una crítica. En palabras de Waugh, la parodia toma como punto de partida "a previous work or genre," y así, "[it] dislocates both past and present texts: the rearrangement of the original text or genre reveals the potential rearrangements of the present one" (69). El acercamiento a la parodia delineado por

[74] Para Aguilar Fernández, "no eran sólo los supervivientes del bando vencedor los que temían la vuelta a la democracia. Ellos pensaban que con la renovación de la competencia de partidos, la amnistía política y la vuelta de los exiliados, pudiera, por una parte, reproducirse el 'caos', la 'violencia' y la 'anarquía' y, por otra, reverdecer los odios de antaño, volver a abrirse las heridas de unos vencidos que quizá regresaran a España con ánimos de venganza y viejos anhelos de justicia. También algunos de los que habían vivido la guerra desde las otras trincheras presagiaban la resurrección de la lucha, puesto que no veían a parte de la clase política franquista dispuesta a ceder pacíficamente el poder" (29).

Hutcheon permite una flexibilidad muy apropiada para el análisis de *Otra maldita novela* ya que, según ella: "parody has a wide range of forms and intents—from that witty ridicule to the playfully ludic to the seriously respectful" ("Politics" 225-6). De esta manera, entonces, la parodia puede entenderse como un mecanismo utilizado por diversos escritores con fines distintos. Uno de estos modos es el uso de la parodia en conjunto con la metaficción. Al respecto, es útil considerar el siguiente comentario de Hutcheon en cuanto al efecto que tiene la parodia en la recepción del lector:

> In much metafiction the reader is left with the impression that, since all fiction is a kind of parody of life, no matter how verisimilar it pretends to be, the most authentic and honest fiction might well be that which most freely acknowledges its fictionality. Distanced from the text's world in this way, the reader can share, with the author, the pleasure of its imaginative creation. In forcing the recognition of a *literary* code, parody seems to be one important means to this paradoxial kind of narcissistic extramural involvement. (Hutcheon, *Narcissistic* 49)

Por lo tanto, puede decirse que la lectura de un texto reflexivo y paródico invita a la participación en el juego del reconocimiento de los códigos literarios a los que se refiere la obra. Además, la parodia conecta el presente con el pasado a través de la consideración de las diferencias y semejanzas entre las representaciones escritas en diversos momentos históricos. Según esta línea de razonamiento, "parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference" (Hutcheon, "Politics" 225). Hutcheon mantiene que "[a]ny codified form can, theoretically, be treated in terms of repetition with critical distance" (*A Theory* 18). En el caso de Isaac Rosa, él afirma que el distanciamiento influyó en su capacidad para ser más crítico en *Otra maldita novela* que en *La malamemoria*: "con el tiempo me he vuelto más exigente aún, con esa distancia, con la maduración, con lo que he crecido como autor y como lector también" (Rosa, "De la lectura exigente").

El uso de la parodia no se restringe a la posibilidad de copiar una novela o una película particular, sino que más bien la técnica engloba la repetición con distancia crítica de las convenciones de un género en su totalidad (Hutcheon, *A Theory* 18). Y es precisamente esta clase de parodia la que tenemos en *Otra maldita novela.* La novela convencional, o sea *La malamemoria*, sigue las pautas de la novela de la memoria histórica como se demostrará en la primera sección del presente capítulo, y las observaciones añadidas por el comentarista se aseguran de que el receptor de *Otra maldita novela* se dé cuenta de que la novela de Rosa es una parodia de dicho género.[75] Se defiende en estas páginas que el propósito de dicho reforzamiento paródico no es el de sentenciar las letras españolas contemporáneas de haberse aprovechado del tema de la Guerra Civil hasta agotar su potencial como vehículo de la memoria histórica, a diferencia de lo que han postulado algunos críticos. Por ejemplo, según Mario Martín Gijón, la novela de la memoria "trajo consigo un gran número de novelas que solamente asumían los elementos más llamativos y produjo un cierto hastío o banalización del género" (158). El peligro de esa corriente, para él, es que "[p]odría parecer, por tanto, que la memoria de la guerra civil y el franquismo, incorporada a la discusión política, ha sido agotada como materia para la novela más vanguardista" (Martín Gijón 158). La meta del presente estudio es contrarrestar la preocupación expresada por Martín Gijón al sugerir que como *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* es una parodia de la metanovela historiográfica, no banaliza el género sino que más bien consigue renovar el interés en los mecanismos de la representación escrita del pasado español. Tal y como afirma Hutcheon, "the notion of parody as opening the text up, rather than closing it down, is an important one" ("Historiographic Metafiction: Parody and Intertextuality"

[75] En este capítulo se referirá de forma intercambiable al género en cuestión como: "novela de la memoria", "novela de la Guerra Civil", "novela de la memoria de la Guerra Civil", "Metanovela historiográfica" y "novela historiográfica sobre la Guerra Civil". Se clarificarán los rasgos más destacados que se conciben como pertenecientes a dicho género en la sección sobre las convenciones del mismo.

7). De esta forma, *Otra maldita novela* no cierra la conversación sobre la construcción de una novela con contenido relacionado con la Guerra Civil, sino que incita al diálogo sobre dicho tema un paso más allá de donde estaba respecto a las metanovelas precursoras.

A raíz de estos postulados, se considera propicio reconocer (junto con Jameson) que: "a good or great parodist has to have some secret sympathy for the original" (Jameson 1849). En otras palabras, un escritor no decide parodiar con el unívoco objetivo de ridiculizar a la forma original. Más bien, el mecanismo de la parodia le da al autor un pretexto para comentar sobre un género desde dentro de los confines del mismo. Por ejemplo, Rosa llama la atención sobre su intención de participar de las convenciones establecidas del género, aunque con un tono de humor irónico, al hacer que el intra-lector se burle de las convenciones de la novela sobre la Guerra Civil ya desde el principio. Al respecto, el prólogo de *Otra maldita novela*, --que lleva el subtítulo, *La malamemoria por Isaac Rosa*-- empieza de la manera siguiente: "*¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! Una más, y además con título bien explícito. La malamemoria. La memoria mala. ¿Cuántas novelas de la memoria en los últimos años? 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). Es obvio, entonces, que *Otra maldita novela* se sitúa firmemente en la corriente de la novela sobre la Guerra Civil. Sin embargo, la pregunta que surge es por qué Rosa se distancia de las convenciones establecidas sin separarse de ellas por completo. Se plantea que evaluar el género con el uso de la repetición crítica --o lo que es lo mismo: hacer una parodia de él-- apoya la legitimidad del discurso que está generado, con mayor precisión de lo que efectuaría un análisis ajeno a los códigos de la novela de la memoria. Debe ser por esta razón por lo que Robert Phiddian observa: "[pa]rodies can't live with their host discourses, and they can't live without them" (682). El "discurso" al que se refiere en el contexto

aplicable es el que se genera de forma predecible en las metanovelas sobre la Guerra Civil. Para poder delinear cuáles son las convenciones que son imitadas con distancia crítica en *Otra maldita novela*, primero va a ser necesario exponer las pautas más reconocibles de dicho género. Para lograr este fin, se va a analizar *Otra maldita novela* a través de una comparación de ella con *El corazón helado* y *Mala gente que camina* como puntos de referencia en el esquema de convenciones básicas del género. Ya que ambas novelas son incluidas en el cuerpo de estudio de esta disertación, conviene usarlas para identificar las características destacables de la novela de la memoria de la Guerra Civil que se encuentran en *La malamemoria*. A continuación, se presentan los tres rasgos más marcados en el siguiente apartado.

Las convenciones del género de la metaficción historiográfica sobre la Guerra Civil

Para poder exponer cómo *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* es una parodia de la metanovela historiográfica sobre la Guerra Civil del siglo XXI, primero es necesario identificar cuáles son las características más prevalentes de la misma. Por lo tanto, en esta sección se van a delinear tres de las convenciones más repetidas del género. Sin embargo, antes de proceder a la esquematización de las pautas reconocibles, parece apropiado fundar el análisis en el contexto de la crítica literaria contemporánea sobre dicho contenido. Resumiendo las ideas de Francisco Ferrándiz, en un libro reciente, *Unearthing Franco's Legacy*, Jerez-Farrán y Amago reconocen que resaltar demasiado las experiencias traumáticas asociadas con el legado del franquismo corre el riesgo de minimalizar su impacto: "being turned into clichés or commodified by the media to be sold in the form of popular narratives" (Jerez-Farrán y Amago 23). Es decir, existe la inquietud de que el tema de la memoria histórica de la Guerra Civil haya sido agotado en el siglo XXI o que la saturación en el mercado de las narrativas sobre este conflicto bélico reste algo de la dignidad de la memoria de las víctimas. Esta conceptualización es expresada por críticos tanto

culturales como literarios. Por ejemplo, según defiende Ángel Loureiro, aunque el concepto de la memoria histórica se originó como remedio para la amnesia perpetuada durante la Transición, esta clase de memoria colectiva es una construcción que no alcanza para recuperar las complejidades de la historiografía (226).[76] Como lo expresa Loureiro, "the injunction to remember the past perpetuates old, worn-out and rather simplistic versions of the Spanish civil war" (226). Hasta el propio José Colmeiro, uno de los proponentes principales del uso de la memoria histórica en la literatura, ha reconocido que la proliferación de productos culturales que recuperan el pasado español amenaza con resultar en una saturación del tema, la cual sería antitética a dicho fin. En palabras de este crítico:

> A la crisis de la memoria del periodo posterior a la Transición y de la era de la Globalización le ha seguido un paradigma de inflación cuantitativa/devaluación cualitativa, ya que el vacío que quedó debido al desencantamiento y al tabú de la memoria ha sido llenado con nuevas formas de memoria que simultáneamente saturan y debilitan las tradicionales vías de la memoria. ("Una nación" 28)

Colmeiro identifica en esta tendencia una "sustitución de la memoria histórica por una cultura de consumo de la nostalgia" (28). Sin embargo, se propone en el presente estudio que Isaac Rosa elige el mecanismo de la parodia para su novela *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* para dar resonancia a esa línea de crítica dentro del campo de la literatura de la memoria histórica. El modo de la parodia tiene la ventaja de prevenir que el discurso sobre el legado de la Guerra Civil llegue a un punto en el que los lectores se acostumbren demasiado a las convenciones del género; es decir, la parodia protege al género del peligro de parecer irrelevante ante los receptores. La parodia es una técnica que permite analizar textos preexistentes debido a su "potencialidad

[76] Aunque la opinión de Loureiro está en desacuerdo con la que se defiende en esta disertación, como contrapartida merece ser mencionada. Para él, la memoria histórica no efectúa el acto de recordar el pasado. En sus palabras, "there is no actual remembrance involved in it--but [historical memory is] a way of referring to it, of constructing it. In fact, each term in 'historical memory' undermines the overall concept. Historiography brings out the shortcomings of historical memory, because a minimally rigorous history of the war will be infinitely more complex than any historical memory, whose aspiration to have collective currency requires by necessity a simplified version of history and presumes shared political beliefs and attitudes (226).

crítico-defamiliarizadora" (Skłodowska 33). Al aprovecharse de esta técnica defamiliarizadora de la parodia, *Otra maldita novela* interrumpe las expectativas de los lectores que conocen el género de la metanovela historiográfica.

Asimismo, Patricia Waugh identifica el poder que ejerce la parodia para romper con las expectativas de sus lectores. En sus palabras,

> Parody renews and maintains the relationship between form and what it can express, by upsetting a previous balance which has become so rigidified that the conventions of the form can express only a limited or even irrelevant content. The breaking of the frame of convention deliberately lays bare the process of automatization that occurs when a content totally appropriates a form, paralyzing it with fixed associations which gradually remove it from the range of current viable artistic possibilities. (68-9)

Es más, Waugh observa que la parodia ha sido concebida en gran parte como una forma de crítica que señala "generic exhaustion" (69). No obstante, en este análisis se mantiene que el hecho de que haya parodia de un género no lo agota, sino que lo renueva. En otras palabras, "the rearrangement of the original text or genre reveals the potential rearrangements of the present one" (Waugh 69). De esta forma, la parodia manipula los rasgos de un género o una obra previa como punto de partida para desplazar las posibilidades tanto de los textos viejos como de los nuevos.

La claridad con la que el receptor puede identificar los rasgos más destacados del género de la metaficción historiográfica sobre la Guerra Civil en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil*! ayuda a trazar las convenciones más identificables del mismo. Al contener la palabra "otra", el título le incrusta la señal más obvia de que la novela pretende seguir los pasos de otros libros basados en los acontecimientos relacionados con la Guerra Civil (bien sea con un tono sarcástico o cómico, asunto que se retomará en la siguiente sección). La primera tendencia del género de la metanovela historiográfica que se identifica en *Otra maldita novela* es la premisa de

una búsqueda, la cual hace arrancar la trama. En *La malamemoria* la presentación de esta característica se da de una manera muy formulada, puesto que el primer capítulo lleva por título: "La busca" (19). En él, la narración está escrita en la segunda persona, técnica que ya anima al lector a que invoque en su mente tantas otras introducciones a novelas de la memoria de la Guerra Civil en las que se plantea un enigma para resolver, bien sea por medio de un viaje o de un proyecto.[77] Después de la fecha "martes, 5 de abril de 1977", que sitúa la acción dentro de la época de la Transición a la democracia, las primeras palabras de la metanovela son: "Tú. Llegas a algún pueblo" (Rosa 21). En su comentario sobre el uso de la segunda persona del singular en *La malamemoria*, Jochen Mecke afirma dos posibles funciones. Primero, "[p]odemos interpretar el tú como instancia comunicativa que se encuentra en un diálogo interno con un yo-narrador que se dirige e interroga a un yo-héroe, el yo del narrador adoptando el papel del inquisidor, mientras el héroe es el destinatario de esta inquisición en su propio pasado" (Mecke 126). Según la segunda interpretación de Mecke, el motivo de dicha narración pretende involucrar al lector: "el lector puede considerarse como el verdadero destinatario de la historia contada en la segunda persona gramatical, con lo cual éste formaría parte de la acción" (Mecke 126). Esta segunda posibilidad es más afín al punto de vista que se adopta en el presente análisis.

En contraste con lo que ocurre en las metanovelas historiográficas a las que parodia *Otra maldita novela*, el receptor se entera del proyecto de investigación que el protagonista está por emprender abruptamente en el texto. En *El corazón helado*, por ejemplo, se hace saber que hay un enfoque central en la indagación sobre el pasado de los protagonistas Álvaro y Raquel a lo

[77] La técnica de la investigación ha sido observada por los críticos de las otras novelas con las que se comparan las convenciones identificables de *La malamemoria*. *Soldados de Salamina*, por ejemplo, "se construye en torno a un proceso de indagación" (Martín Galván 87); en *Mala gente que camina* se emplea el mecanismo de "una novela policíaca: encuesta para establecer los hechos, búsqueda de las pruebas y su interpretación" (di Benedetto 205) y en *El corazón helado* la "incógnita de la novela y el método de resolverla se presentan en 'El corazón' [la primera de las tres partes que conforman la estructura de la novela]" (de Urioste 946).

largo de varios capítulos de la primera sección; es decir, el lector no se entera de súbito. Aunque no se le hace saber de manera tan seca y concisa en el texto, en *El corazón helado* se nota el pretexto de una búsqueda sobre el pasado de Julio Carrión (padre de Álvaro) e Ignacio Fernández (abuelo de Raquel).[78] En *Mala gente que camina* el proyecto de averiguar información sobre el pasado es reflexivo tal y como lo es en *Otra maldita novela*. De hecho, el narrador de *Mala gente* comienza con una referencia explícita a la "historia" que va a escribir (Prado 9). En el resto del capítulo uno de *Mala gente* el protagonista va elaborando su idea para escribir sobre una figura que vivió durante la posguerra, Carmen Laforet, y afirma ante sus lectores su aceptación del "papel de investigador" en la metanovela (Prado 23). Es decir, tanto en *El corazón helado* como en *Mala gente que camina* se presenta la necesidad de una exploración del pasado para recuperar alguna faceta de la memoria de la Guerra Civil. Ahora bien, en *La malamemoria* --como es una parodia del género al que pertenecen estas otras dos novelas-- el tema de la aventura investigativa que realiza Julián Santos se introduce de un modo brusco y casi de golpe en el cuarto capítulo: "La historia, como prefieres llamar a tu búsqueda actual—siempre la necesidad de acotar con términos exactos cada movimiento de tu vida--, comenzó meses atrás, en Madrid" (32). Es más, el estímulo que incita a Santos a emprender dicha tarea no viene de una motivación interior como es el caso en *Mala gente* o en *El corazón helado*, novelas en las que los protagonistas se inspiran para descubrir la verdad sobre la historia de la escritora Dolores Serma en la primera, o las actividades de sus antepasados en la segunda. Al contrario, en *La malamemoria* el catalizador para la investigación conducida por Santos es

[78] En *El corazón helado*, los pensamientos del protagonista a partir de la muerte de su padre revelan su deseo de indagar en el pasado: "ya no se trataba de fijar cada fecha, cada acto, cada imagen de aquel hombre al que ya nunca podría rescatar de la muerte, sino de descubrir significados nuevos, ocultos, discordes, en las fechas, en los actos, en las imágenes del hombre a quien yo había creído conocer" (Grandes 202).

externo, puesto que él se embarca en la aventura por dinero en vez de por interés personal. La viuda del hombre cuyo pasado Santos ha de re-inventar le dice "[l]e he hecho venir porque quiero contratarle, necesito sus servicios" (Rosa 35). Al leer las primeras páginas de *La malamemoria*, entonces, se comprende que se tiene entre manos un ejemplar del género reflexivo sobre la Guerra Civil, incluida la técnica de basar la trama en una investigación.

A esta primera categoría de indagación sobre un personaje ajeno se le añade un matiz de personalización. Específicamente, se refiere al fenómeno casi inevitable en estas obras de la conversión de la exploración de una historia impersonal en una obsesión personal con relevancia para la identidad del protagonista que realiza la investigación. Al respecto, Martín Gijón observa que "*La malamemoria* pertenece a la primera oleada de novelas de la memoria donde ficción e historia se confunden, y donde la búsqueda histórica sirve al propio desarrollo personal del protagonista" (165). Efectivamente, en *La malamemoria* la averiguación del pasado de Mariñas asume significado personal para Santos, tal como sucede en *El corazón helado* para Álvaro y en *Mala gente que camina* para el narrador. En *La malamemoria*, hay comillas que preceden algunos párrafos que marcan las intercalaciones del metatexto; la función de estos signos es señalar que dichas partes representan la autobiografía de Mariñas escrita por Santos. Las reflexiones ahí incluidas reflejan la personalización que asume la búsqueda: "me sentaba ante la máquina de escribir, e iniciaba alguna frase de primera persona, no en la fingida de Mariñas, sino en la mía de verdad, aportando al escrito sensaciones propias, extraídas de un recuerdo común, mezclado con la verdad del fenecido" (Rosa 83). Como se puede apreciar, se desdibuja la separación entre el sujeto de la investigación (Mariñas) y el investigador que lo estudia (Santos). Es decir, lo que empieza como una consulta de información sobre otro personaje se convierte en un empeño de relevancia individual. Esta transición de lo ajeno a lo personal también se

demuestra claramente cuando el narrador piensa en el significado de su viaje en busca del pueblo desaparecido, Alcahaz:

> Después, conforme avanzaban los días has comprobado que el viaje no era lo que esperabas, que esto no es una fuga sino una caída mayor en la grieta Mariñas, en tu propia grieta, con este pueblo, Alcahaz, que nadie sabe si existió, y en el que tú sitúas ya, por instinto, la solución de todo el misterio Mariñas, aunque también de tu propio misterio, otro pueblo, aquel que dejó de existir para ti cuando lo abandonaste hace casi cuarenta años. (Rosa 110)

Es como si en esta corriente de novelas los protagonistas no pueden evitar relacionarse con el misterio que investigan. Igualmente, en *El corazón helado* la herencia de la fortuna del padre fallecido de Álvaro sirve como detonante para su subsiguiente indagación en su historia familiar (Grandes 153, 302-07); otra vez, igual que en *La malamemoria*, un pretexto financiero resulta en una averiguación de información de tipo histórico y personal. Asimismo, se encuentra este rasgo de la conversión de la búsqueda en un desarrollo personal en *Mala gente que camina* ya que el proyecto de explorar el pasado de la escritora Dolores Serma por parte del narrador Juan Urbano acaba formando parte de su propia identidad. En *Mala gente*, entonces, el narrador ve la historia ajena como tan importante para su vida propia que se siente urgido a escribir y publicar lo que ha averiguado.

La segunda característica del género imitado críticamente por *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* es la del olvido-- o la desmemoria—que figura como obstáculo central en la metanovela hasta el punto en el que parece tener su propio estatus como antagonista. Al respecto, el narrador de *La malamemoria* dedica la mejor parte de su prólogo a una reflexión filosófica sobre el concepto de la memoria. Él señala la misma división binaria entre el olvido y el recuerdo que se encuentra en tantas novelas que tratan el tema de la memoria de la Guerra Civil:

> nadie quiere recordar ni preguntar nada a nadie, porque lo fácil es el olvido y el desinterés. La memoria es un esfuerzo no siempre agradable, de qué sirve si podemos elegir el olvido, para qué recordar lo que aquél nos hizo o lo que sufrió por nuestra culpa, si lo fácil es cubrirlo con la arena estrecha de la amnesia deseada. (Rosa 17)

En cuanto al asunto del olvido como rasgo prevalente, en *La guerra civil española en la novela actual*, un estudio que traza las tendencias del género, María Corredera González afirma que "sigue existiendo un pasado silenciado, dormido, que es necesario despertar" (12). Es más, observa que "estas novelas ilustran cómo son hoy las generaciones que no participaron en la guerra las encargadas de traer al presente ese pasado silenciado, reprimido, en peligro de desaparecer en el olvido, y entablar una relación de diálogo con él" (Corredera González 12). En otras palabras, la decisión de recordar u olvidar es un elemento dominante en la novela historiográfica sobre la Guerra Civil.[79] Dado el contexto histórico de la Transición, el protagonista de *La malamemoria* se mueve entre figuras que vivieron la dictadura. El narrador articula la problemática de la desmemoria al comentar que "el olvido es una elección en el fondo" (Rosa 386). Igual que ocurre con los demás rasgos representativos de la novela de la Guerra Civil, en *La malamemoria* la expresión del tema del olvido se exagera. Un pueblo que se llama Alcahaz desaparece del mapa por completo y toda la gente que vive en la región afirma que jamás existió. Al sugerir que el olvido se convierte en antagonista, se refiere a la locura y a la negación del presente, la "desmemoria", que caracteriza a todas las viudas que siguen viviendo en Alcahaz durante años después de la masacre de sus maridos al principio de la Guerra Civil, atrocidad que fue encargada por el propietario (Gonzalo Mariñas) de las tierras que ellos cultivaban (Rosa 222). En palabras del narrador: "es acaso ésta la razón por la que todos niegan el pueblo, tal vez todos saben lo que aquí ocurre pero no quieren saber, como si la locura, la

[79] En el estudio sobre la tendencias de la novela contemporánea sobre la Guerra Civil, Corredera González analiza cinco novelas que fueron publicadas entre 1999 y 2003: *El nombre que ahora digo* de Antonio Soler, *Capital de la Gloria* de Juan Eduardo Zúñiga, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *La voz dormida* de Dulce Chacón y *Veinte años y un día* de Jorge Semprún.

ceguera, la infancia eterna, la desmemoria, se extendieran por toda la región" (223). La adopción de la desmemoria en torno al pasado del pueblo de Alcahaz por parte de los habitantes de la región es un microcosmos de la situación nacional del pacto del olvido a finales de la década de los setenta en España. Como señala Santos Juliá, la política de la Transición enfatizó la práctica del olvido de la Guerra Civil y de la dictadura para promover el cambio a la democracia. En palabras de Juliá, "[l]a transición no hizo más que reforzar y extender esa mirada y la política que de ella se derivaba: abrir un proceso hacia la democracia a partir de una amnistía general que implicaba clausurar el pasado de guerra y dictadura" (42). Por lo tanto, la fecha de 1977 en que Rosa eligió situar a su protagonista Julián Santos tiene la repercusión de evocar para los lectores el contexto de la desmemoria que caracterizó aquella época de la historia de España.[80]

Por lo tanto, la aceptación del protagonista de la responsabilidad de contrarrestar el olvido es complementaria a este segundo rasgo prevalente del género de las metanovelas sobre la Guerra Civil. La tendencia es que, una vez descubierta alguna verdad sobre el pasado español, el protagonista llega a sentirse responsable de promover la recuperación de la memoria.[81] A partir de este cambio en la actitud del protagonista, éste suele enfrentarse a obstáculos cuando intenta compartir sus descubrimientos con los demás: algunos aceptan el nuevo conocimiento, pero otros se niegan a escuchar. La cuestión de recordar la Guerra Civil o pasar página que se exhibe en

[80] El parecido entre los nombres del personaje Julián Santos y el historiador Santos Juliá puede ser una alusión velada cuya función es la de facilitar un diálogo intertextual sobre el concepto de la desmemoria entre la metanovela paródica de Rosa y el contenido historiográfico estudiado por Juliá.

[81] De hecho, Jo Labanyi menciona *Otra maldita novela* en su artículo, "The Politics of Memory in Contemporary Spain" como un indicio del riesgo de saturación del tema de la Guerra Civil en los medios de comunicación (119). La definición de recuperar la memoria histórica sostenida por Labanyi resalta la urgencia del tiempo. El año después de la publicación de *Otra maldita novela*, cuando salió su artículo como parte de un volumen de revista que abordaba el tema de la memoria histórica en torno a la Ley que se había aprobado en 2007, ella señaló que, "the need to gather oral testimonies of the civil war and immediate post-war period is made urgent by the fact that there will soon be no remaining living eye-witnesses. This also makes urgent the need for recognition of the stories of the victims, so that their pain –while it cannot be erased by any amount of legal redress […] may at least be articulated in the public sphere" (119).

Otra maldita novela es un reflejo de la tensa bifurcación de opiniones representadas en España hoy en día.[82] Es decir, la imagen de una España dividida sigue vigente en el siglo XXI. Como si quisiera desdibujar las líneas divisorias ya en la década de los setenta, Santos cambia de opinión y empieza mostrándose comprometido a hacer reavivar la memoria de los vencidos:

> Y lo más importante: debía hacer que los demás supieran –que supieran los que no sabían o no querían saber, que recordaran los que se empeñaron en olvidar. Como un deber moral recién adquirido, quizás acompañado por su precipitada y cobarde salida de Alcahaz, escapado de un peligro que no era tal, hizo propósito ahora de que aquel pueblo no quedara sumido en un silencio de cuarenta años más hasta que las mujeres murieran todas, abandonadas. (Rosa 266)

Asimismo, en *El corazón helado* Álvaro alcanza un momento crucial en el que siente la necesidad de combatir la desmemoria en torno a la verdad sobre las acciones tomadas por su padre para robar los bienes a la familia de Raquel durante la posguerra.[83] Igualmente, en *Mala gente que camina* el tema del olvido es muy prevalente, desde la censura de la dictadura que impide el éxito de la novela de Dolores Serma hasta el simbolismo del Alzheimer que oculta la voz a este personaje en el siglo XXI. De hecho, en respuesta al empuje de Juan Urbano para que la suegra de Serma (Natalia Escartín) convenza a su hijo/sobrino, Carlos, para que permita la publicación del texto de Urbano sobre Serma, Escartín recurre al olvido: "[Carlos] te va a

[82] Al introducir las palabras claves "las dos Españas" en un buscador de Internet, no faltan resultados que comprueban la vigencia del concepto de una España dividida política e ideológicamente en el siglo XXI. Por lo tanto, se recurre a un medio online de reportajes escritos por periodistas freelance, Suite101.net, para mostrar lo ubicuo y actual que está la preocupación social con este tema. En un artículo de dicho sitio web, Carlos Aguado plantea que: "España sigue dividida, sigue habiendo "rojos" y "fachas", siguen habiendo enfrentamientos en las calles por los mismos motivos ideológicos que hace más de 70 años, sigue sin haber un acercamiento de posturas. Se habla de no abrir viejas heridas cuando llevan mucho tiempo abiertas […]; hemos llegado al siguiente siglo sin haber cerrado adecuadamente el capítulo anterior, y la sociedad no da muestras de que eso vaya a pasar. El fantasma de la guerra sigue estando muy presente hoy en día y aunque hayan pasado ya 70 años desde que finalizase el conflicto, no parece que la Guerra Civil se haya cobrado aún su última víctima" (Aguado, "Las dos Españas del siglo XXI").

[83] Otro punto de conexión entre *El corazón helado* y *Otra maldita novela* es que ambas llaman la atención al hecho de que la ficción puede reflejar la realidad a veces más acertadamente que la historia. Como comenta el intra-lector de la obra de Rosa, "[l]a guerra civil, la posguerra, están llenos de historias inverosímiles y sin embargo perfectamente ciertas" (Rosa 364-5). Por ejemplo, el parodista cita el ejemplo de los topos como una historia que es inverosímil, pero cierta: "[l]a propia historia de los topos. Si no fuera porque nos la han documentado en otras ocasiones, y estamos informados de ello, ¿nos lo creeríamos si alguien nos contase la historia de un hombre que se pasa treinta y tantos años escondido en un desván? ¿No la rechazaríamos por inverosímil?" (Rosa 365).

contestar que ya no es nuestra guerra, sino una parte del pasado que se superó con la democracia y a través de la reconciliación nacional" (Prado 282). Un rasgo consistente de la metanovela historiográfica sobre la Guerra Civil, entonces, es el de tener protagonistas que luchan por erradicar la desmemoria, y así es el caso tanto en *Otra maldita novela* como en *El corazón helado* y *Mala gente que camina*.

La tercera convención típica de la metanovela historiográfica sobre la Guerra Civil que merece ser explicada es la mirada retrospectiva hacia el pasado que tienen los protagonistas desde su condición de vivir en el momento presente. Esta característica del género tiene que ver con la reflexión sobre la relevancia del pasado que hace una sociedad desde la perspectiva del hoy debido a la brecha generacional (Pennebaker y Banasik 14). En *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* hay dos casos en los que se perciben los eventos ocurridos en el pasado desde una perspectiva informada por el distanciamiento. En términos cronológicos, el protagonista Julián Santos investiga la historia del pueblo desaparecido de Alcahaz después de transcurrir cuarenta años, en 1977. Por otro lado, el lector anónimo que comenta acerca de todos los capítulos de *La malamemoria* lo hace desde una distancia adicional de treinta años, en el 2007. En otras palabras, el modo de entender las tragedias asociadas con la Guerra Civil cambia con el paso del tiempo para los personajes principales en las novelas de este género. Para Santos, esta reflexión sobre el pasado sucede en conjunto con el viaje al campo en busca de la historia de Mariñas:

> La noche anterior apenas había dormido, en el hostal helado, aturdido por no sabía qué presentimientos de desgracia: no de desgracia próxima, venidera; sino pasada, una fatalidad anclada en muchos años atrás, oculta en la desmemoria, y que me correspondía desvelar ahora. (Rosa 144)

Es decir, al desvelar poco a poco los secretos sobre la vida de Mariñas, Santos se interesa cada vez más en lo que sufrió su propia familia durante el franquismo ya que el distanciamiento

facilita la contemplación. En *El corazón helado* Álvaro reflexiona que "[a] menudo, la distancia ayuda a enfocar, mejora la percepción de las formas" (Grandes 909). *En Mala gente que camina*, también Juan Urbano adquiere e interpreta sus conocimientos sobre la autora Dolores Serma a través de una mirada retrospectiva.

En suma, las tres convenciones principales de la novela de memoria sobre la Guerra Civil (la búsqueda, el olvido y la mirada retrospectiva) han sido delineadas en esta sección para establecer los códigos del género que son imitados de forma crítica en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, cuestión que se explorará en el siguiente apartado.

El intra-lector como parodista de la metanovela de la memoria

En general, la diferencia principal entre *La malamemoria* de 1999 y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de 2007 es la presencia de las opiniones del lector intruso sobre la escritura.[84] Es esencial analizar el papel del comentarista que se inserta al final de cada capítulo porque este componente del texto contribuye mucho a su clasificación como parodia. Según Corbalán, el lector intradiegético produce ambigüedad discursiva al "cuestiona[r] paradójicamente la autoridad del autor y del acto de escribir" (29). La conclusión sobre el mismo aspecto que se saca en estas páginas difiere de ésta, pero es complementaria. Por un lado, el reconocimiento de la escritura como un acto de construcción es clave para el estudio de la metaficción. Por otro lado, se quiere plantear que el efecto logrado por el cuestionamiento de la autoridad de la escritura producido por las apostillas del intra-lector es el de conferir más autoridad al género en vez de quitársela. Si un género llega a ser tan reconocible como para ser

[84] Ejemplos de lectores intrusos en otras novelas del género de la metanovela incluyen: el escritor que lee el manuscrito del personaje Joaquín Dechén en *Cielo abajo* (2005) de Fernando Marías –obra que se analiza en el cuarto capítulo de esta disertación— ; Mariana, la nieta del protagonista-escritor Luys Forest, que se mete en el texto para comentar dentro de paréntesis lo que está leyendo en *La muchacha de las bragas de oro* (1978) de Juan Marsé; y el hombre de negro en *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaite, lector intradiegético cuya función es ordenar las páginas que lee. Se puede trazar los orígenes de este tropo hasta el lector entrometido, Cide Hamete Benengeli, de *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, la primera novela que se considera metaficticia.

imitado críticamente, se puede asegurar que posee un nivel de establecimiento firme en la literatura; es decir, ha adquirido un estilo propio e identificable. El mismo lector intruso de *Otra maldita novela* apoya esta línea de razonamiento al afirmar, varias veces en el texto, que *La malamemoria* sigue las pautas de las novelas de la memoria de la Guerra Civil. Por ejemplo, este lector intradiegético comenta sobre una característica típica del género al referirse a la matanza de cuarenta hombres y niños en el pueblo olvidado de Alcahaz: "[c]omo tantas narraciones sobre la guerra civil, ésta muestra un episodio de represión con el que se intenta representar la brutalidad de la guerra, en clave de denuncia" (Rosa 299). Según explica el intra-lector sobre el uso de dicha temática en la creación de la metanovela, "[s]on decenas de miles de asesinados en toda España. Se podrían escoger muchos ejemplos válidos en funciones representativas para una novela. Lo hemos visto en otras ficciones, donde se relatan hechos similares, con el mismo propósito" (Rosa 299). Con materia tan seria y pesada como es las consecuencias de la Guerra Civil, el mecanismo del humor provee un canal de expresión útil.

En cuanto al humor, característica muy prominente en *Otra maldita novela*, es importante hacer la distinción entre los mecanismos de la parodia y la sátira para que no se confundan, ya que las dos técnicas se parecen. Margaret A. Rose ofrece una explicación muy clara de la diferencia principal entre la parodia y la sátira, a pesar de que comparten el rasgo del humor:

> Despite the fact that some parody may appear to treat its target in a manner similar to satire in making it the object of laughter, one major factor which distinguishes the parody from satire is, as already noted, the parody's use of the preformed material of its 'target' as a constituent part of its own structure. Satire, on the other hand, need not be restricted to the imitation, distortion, or quotation of other literary texts or preformed artistic materials, and when it does deal with such preformed material, need not make itself as dependent upon it for its own character as does the parody, but may simply make fun of it as a target external to itself. (82)

Otra maldita novela es una parodia en vez de una sátira porque utiliza el material preformado del género de la metanovela como parte de su propia estructura. Para el análisis del tipo de parodia encontrada en *Otra maldita novela*, los conceptos claves de la descripción ofrecida por Rose que merecen ser comentados son: el de tratar la temática principal con humor y el de usar el material meta como parte constitutiva de la estructura misma. En el caso de *Otra maldita novela*, el mecanismo del humor es central en el acercamiento del tema de la Guerra Civil y, a diferencia de sátira, esta parodia depende de la imitación de las formas del género. Al respecto, la primera novela de Isaac Rosa, *La malamemoria*, participa de las normas de la novela de la memoria, pero su re-edición en 2007 expresa inquietud con el producto anterior y, por ende, encuentra la manera de criticar las convenciones del género en las que participa, sin deshacerse de ellas. En otras palabras, la parodia-metanovela de Rosa imita el género de la novela reflexiva de memoria histórica de modo que se presenta igual de graciosa y fiel a las convenciones de dicho género. A este fin, el lector anónimo que se inserta en el texto emplea técnicas de humor en su tarea de guiar a los lectores externos para que se fijen no sólo en los rasgos típicos del género que se presentan en *La malamemoria*, sino que también para que la lean con ojos críticos.

Es importante hacer constar que la función de lo cómico en la parodia metaficticia no tiene por qué ser para hacer burla (Rose 24). Al contrario, en vez de efectuar una impresión despectiva sobre el género imitado, los comentarios del lector intruso que ridiculizan *La malamemoria* producen gracia. Cualquier connotación potencialmente negativa de burla favorece el reconocimiento del género de la memoria histórica de la Guerra Civil española como movimiento literario válido, en lugar de ser peyorativo en su contra. El título de la cuarta parte de la novela, "Donde se relatan otros hechos que allí tuvieron lugar", y el comentario correspondiente por el intra-lector, "[e]n la caprichosa titulación de los capítulos de la novela no

podía faltar un guiño clásico, a la manera cervantina" ejemplifican la especie de humor metaficticio y paródico que obran en *Otra maldita novela*. Por supuesto, el "guiño clásico" establece una intertextualidad con la novela metaficticia española por excelencia, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que evoca la risa de los lectores. Después, las notas que el lector intruso escribe sobre este subtítulo profundizan la gracia provocada.

Con respecto al intra-lector que se mete en el texto, en una entrevista el autor Isaac Rosa señala la función crítica del lector intruso en *Otra maldita novela*. Según Rosa, todo lector de novelas debe ser exigente:

> Se apela directamente a ese lector del que se espera que haga la misma lectura exigente, la lectura implacable que está haciendo el lector intruso en la novela. Se espera que la haga otro lector y que la haga con el resto de los libros además, que no lo haga sólo con esta novela sino que lo haga con otras novelas sobre la guerra civil y novelas en general. ("De la lectura exigente")

Es decir, el propio Rosa identifica el propósito crítico de su texto y apela a los lectores a que sean responsables de hacer su propia interpretación de sus lecturas. La crítica Cifre Wibrow afirma que *Otra maldita novela* promueve "una nueva forma de *leer*" el pasado al ser una metaficción historiográfica (186). El género al que pertenece *La malamemoria* (y al que critica *Otra maldita novela*) exige el "esfuerzo *extra* del lector" que describe Cifre Wibrow (186). Ante todo, *Otra maldita novela* es una metaficción; pero en segundo lugar, también es una parodia de la metanovela de la memoria historiográfica. Hutcheon mantiene que es la responsabilidad del receptor ser competente para descifrar el sentido del texto pretendido por el autor. Además, Hutcheon defiende que el modo paródico confía en que el lector reconozca la relación entre la obra que tiene entre manos y las versiones previas que son copiadas por dicho texto:

> When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to the parody. (*A Theory* 22)

Definitivamente, en la parodia *Otra maldita novela* es aparente que hay que interpretar a fondo el texto de *La malamemoria* (la cual sigue todas las convenciones reconocibles del género). El intra-lector de *Otra maldita novela* asume la función de llamar la atención a la continuidad que *La malamemoria* establece con el género de las novelas sobre la Guerra Civil. La primera convención que se citó en la sección anterior fue la tendencia de estas novelas de girar en torno a una aventura investigativa emprendida por el protagonista sobre la experiencia olvidada de una figura cuya vida fue marcada por la Guerra Civil. El lector intruso (que funciona como parodista de la metanovela) identifica esta misma costumbre:

> El primer capítulo ya se apresura a plantear el que seguramente será hilo conductor de la novela: la búsqueda --"la busca", como titula esta primera parte--, la investigación desde el presente (aunque ese presente sea 1977) sobre hechos del pasado, a partir de algún elemento casual, dudoso y enigmático (en este caso, un pueblo desaparecido y negado). Todo lo cual, siguiendo el previsible esquema común a tantas novelas de los últimos años (la investigación a partir de un hallazgo fortuito de algún episodio oculto del pasado), desemboca en el inevitable descubrimiento de… ¡Un secreto de la guerra civil! En efecto, una historia olvidada, un drama terrible del que nadie tiene recuerdo, unas vidas perdidas en el sumidero de la historia, etc., etc. (Rosa 24).

Como se puede apreciar, el lector intruso no sólo resume las convenciones de la novela de memoria de la guerra civil que se identificaron en la sección anterior, sino que también proyecta un tono sarcástico e humorístico sobre la presencia de tales características. Los ejemplos entre paréntesis que aparecen después de cada aspecto criticado por el intra-lector sólo aumentan el efecto paródico porque enfatizan lo típico que son cada una de las facetas del "esquema común a tantas novelas de los últimos años" ahí enumeradas (24). Es más, los signos de exclamación que se usan para escribir "¡Un secreto de la guerra civil!" resaltan la intención de hacer parodia porque identifican la cumbre de la trama típica que se suele encontrar en este género.

El comentarista critica muy duramente --pero con una dosis de humor-- a la escritura de Rosa por no confiar en que sus lectores formen sus propias opiniones. Según el entrometido lector,

> Pero vamos a ver, joven autor: ¿no era que ese uso de la segunda persona iba dirigido, vía protagonista, directamente al lector? ¿A quién se está desbaratando la intriga con estas aclaraciones por adelantado? Al lector, claro. ¿No debería ser el lector, desde la certeza de su inteligencia, quien se enterase de todo en su momento, y mientras intuyese, se crease una vaga idea? Pero una vez más, el autor piensa que el lector se va a perder, que se va a despistar de la narración, y decide cogerlo de la mano, acompañarlo, sentarlo y explicarle. (Rosa 178)

Parece apropiado hacer dos observaciones sobre la cita que se acaba de dar. La primera de éstas es que el intra-lector llama la atención a una técnica empleada por otros autores de metaficción (como Benjamín Prado en *Mala gente que camina*), que consiste en el uso de las oraciones interrogativas dirigidas a un lector implícito. Se puede notar que aquí la segunda persona aparece por primera vez en el texto y, lo que es más, que este cambio de voz narrativa está marcado por el uso de paréntesis y la falta del uso de mayúsculas: "(con el tiempo sabrás, ya lo descubrirás, alguien te lo contará más adelante, que la escena de la que ahora participabas remitía a cuatro décadas atrás, 1936 seguramente" (Rosa 169). Efectivamente, los marcadores de puntuación y el cambio de perspectiva narrativa funcionan para invocar una lectura activa, igual que pasa en *Mala gente que camina* cuando Juan Urbano se dirige a sus lectores; al fijarse en el artificio de la ficción, el lector se da cuenta de que el texto que tiene entre manos es reflexivo. En segundo lugar, hay que fijarse en la ironía cómica de la observación que hace el comentarista; es decir, él intenta reprender al escritor por su insistencia en coger de la mano al lector, pero a su vez, el lector intruso también es culpable de guiar los pensamientos del receptor ya que puntea cada fallo estilístico que percibe. Al parodiar el texto original, el comentarista ejerce el mismo grado de influencia sobre la interpretación del texto que efectúa el "joven autor". Como

resultado de esta doble crítica hay una exageración graciosa de los códigos del género que están siendo imitados.

La teorización de Linda Hutcheon sobre la relación entre el lector y el escritor resulta ser muy relevante para analizar cómo se produce el efecto paródico en *Otra maldita novela*. Según explica Hutcheon,

> In self-conscious parodic literature, the reader-character identification circuit is often broken. It is sacrificed in order to engage the reader in an active dialogue with the generic models of his time, an exercise that is usually only the writer's. By reminding the reader of the book's identity as artifice, the text parodies his expectations, his desire for verisimilitude, and forces him to an awareness of his own role in creating the universe of fiction. Reading and writing share those two significantly human paradigmatic functions. (*Narcissistic* 139)

En este pasaje, Hutcheon se refiere al lector implícito de la literatura; pero en *Otra maldita novela* hay un personaje-lector explícito, por lo que la parodia de las expectativas del lector es literal y realizada a propósito. Puesto que hay un lector dentro de la novela, la dinámica entre éste y el escritor es la que genera la atención; es decir, este intra-lector es un modelo del papel activo que según Hutcheon es necesario para que funcione el mundo de la ficción reflexiva y paródica. De este modo, varios ejemplos en la crítica propinada por el lector intruso apoyan la aserción de que las expectativas del receptor se cumplan. A saber, existe una acusación lanzada por el comentarista de que el autor escribe de una manera "insultante para cualquier lector" (Rosa 225). En concreto, el intra-lector acusa al texto de ser demasiado transparente:

> Es como si al autor, por verde, el argumento le viniera grande: como si pensase que tiene entre manos una bomba narrativa, una gran novela, y le entrase pánico al principio de cada capítulo, por lo que una y otra vez decide blindar el relato, apuntarlo con vigas que cree más sólidas y pilares de la más basta argamasa novelesca. (Rosa 225)

En esencia, la técnica subrayada aquí es una hipercrítica del uso de los mecanismos más típicos de la literatura para hacer reír al lector y para señalar que *Otra maldita novela* es una copia

crítica del género, y por tanto, una parodia. Al criticar la reiteración de los elementos de la trama --práctica que se apodera del cargo de ejercer su propia interpretación a los receptores--, el lector intruso de *Otra maldita novela* resalta el hecho de que *La malamemoria* no respeta la característica de la metaficción de confiar en la audiencia a participar en la elaboración del significado.

Además de hacer crítica de la metanovela paródica, el intra-lector sirve para resaltar la cuestión genérica de la mezcla de historiografía y ficción. Para Martín Gijón, el efecto logrado por el lector que se inserta en la novela es el de producir "desconfianza hacia la ficción y el regreso a la historiografía" (166). Sin embargo, lo que no considera este crítico con dicha opinión es que las intromisiones del comentarista unen la ficción y la historia en una relación simbiótica; no favorecen la una sobre la otra. Como ha observado Hutcheon en cuanto a la parodia, tanto la literatura como la historia son capaces de proveer el intertexto. Según explica ella, "there is no question of a hierarchy, implied or otherwise. They are both part of the signifying systems of our culture" (Hutcheon, "Intertextuality" 140). Este concepto es perfecto para describir la fluidez con la que el texto se mueve entre referencias a la Guerra Civil y contemplaciones sobre la propia escritura: la ficción y la historia están entretejidas en la novela. Por ejemplo, en uno de los apartados metaficticios indicados por los paréntesis y la falta de mayúsculas, el narrador-escritor (Santos) llama la atención a la mezcla de referencias históricas y de ficción involucrada en su proceso de escritura de las memorias falsas. Reflexiona el protagonista: "Es a partir de este momento cuando hay que mentir, alterar la historia, y el propio Mariñas ya lo hizo en las primeras páginas que llegó a escribir" (235). Y continúa: "Ésos son los años incógnitos, el tiempo que alguien ha escrito sobre la nada y que debo borrar—si es que hay algo que borrar—y reescribir desde la mentira o desde la ausencia de verdad" (241). Desde

luego, se nota el sello del género de metaficción historiográfica: es decir, el enfoque en la autoconsciencia de la narrativa. Al admitir que son fundamentales tanto el uso de la mentira (o lo que es lo mismo, la ficción) como la re-escritura del acontecer histórico (mentiras verdaderas, en el lenguaje de Samuel Amago), el narrador expone las partes integrantes de la metanovela historiográfica.[85] Conviene recordar, junto con el crítico Santiago Juan-Navarro (en referencia a su análisis de las ideas de Michel Foucault, Hayden White, Roland Barthes y Dominick LaCapra) que la base del concepto de la metaficción historiográfica es "una metodología reflexiva (autoconsciente y escrutinizadora de otras prácticas discursivas)" (Juan-Navarro 35). Sin duda, la contemplación de Santos sobre el poder del escritor para manipular la historia a través de la narración lleva la huella de la metaficción. Los detalles sobre la re-invención escrita de la vida de Mariñas articulan esta marca del género reflexivo:

> La trampa económica con la que se hizo rico en poco tiempo, conviértase en esfuerzo y tesón en el trabajo, réditos de su sudor, no de la usura. La facilidad represiva con la que ponía fin a cualquier intento de protesta, tórnese en negociación con los trabajadores. El desprecio hacia todos, transfórmese por la mentira en un carácter difícil. La inmoralidad en ¿qué? ¿Cómo se puede encubrir la falta de escrúpulos? ¿De qué se disfrazan? No importa. Sólo hay que encontrar la palabra adecuada, el adjetivo que modere una actitud, el sustantivo que relativice lo que hizo. Es cuestión de palabras: para transformar la historia pasada sólo hace falta utilizar distintas palabras para contarla, ya sea la historia universal o la personal; todo se reduce a un juego de palabras. (Rosa 242)

Es decir, la reflexión directa por parte del narrador-escritor de *La malamemoria* no podría ser más fiel a los mecanismos típicos de la metaficción historiográfica: "todo se reduce a un juego de palabras" (242). El hecho de que Santos describa su manipulación de los adjetivos, los sustantivos y el carácter moral del personaje Mariñas sirve para exponer los artilugios de la creación novelística del género de la metaficción historiográfica. Es más, la interpretación

[85] El libro de Samuel Amago que resalta la autenticidad de la mentira es *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Según Amago, "*True Lies* takes into account a fundamental issue overlooked by earlier treatments of the genre: [such as those of Robert Alter, Robert Scholes, Linda Hutcheon y Patricia Waugh] namely, the importance of *consciousness* itself to this type of fiction" (15).

subsiguiente del intra-lector de estas confesiones metaliterarias de Santos interrumpe la tendencia negativa que caracteriza la mayoría de las críticas lanzadas; por tanto, es imposible pasar por alto el contraste en el tono de las palabras cuando ofrecen una opinión inusualmente positiva al final del capítulo IV de la segunda parte. El lector intruso admite que "[e]n esta ocasión se deja de lado la inclinación hacia lo extraordinario, impresionable o entrañable a ojos del lector, se abandonan los fáciles recursos, y la novela sale ganando en estas páginas" (Rosa 242). Este comentario halagador, que aparece de repente en la obra, sugiere la posibilidad de una interpretación no desprestigiada del género de la metaficción de la Guerra Civil. En términos estructurales, el momento en el texto en que el comentarista adopta esta posición afirmativa (en la mitad de la novela justo después de revelar Santos los mecanismos implicados en su proceso de escritura) resalta la idea que la reflexividad y el recurso a la historiografía no han dejado de ser técnicas apropiadas para estudiar el pasado español a través de la literatura. Aunque sea una parodia de este género, la crítica no tiene malas intenciones, sino más bien afirma su viabilidad como medio de diálogo con la diversidad de memorias sobre la Guerra Civil.

Finalmente, el empleo del tropo del olvido que aparece tantas veces a lo largo de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* es el enlace más unificador entre los mecanismos de la metanovela historiográfica y la parodia que coexisten en las páginas de Isaac Rosa. Cuando Santos logra convencer a la madre de su nueva amante (un personaje que experimentó la época de la Guerra Civil y la dictadura) sobre la existencia de habitantes en el "pueblo fantasma" de Alcahaz, su hogar de niñez, el discurso de esta mujer resume en pocas palabras cómo funciona la desmemoria:

> Para nosotras, dejar Alcahaz era como hacer un juramento de silencio, de olvido […] Olvidarlo; algunos por la vergüenza que Alcahaz era entre las muchas

> vergüenzas de la guerra. Otros, porque olvidarse, negar aquello, era la única manera de no comprometerse, de no tener que preocuparse por aquellas locas. […] Elegimos, todos, olvidar, ignorar. (Rosa 316)

En estas reflexiones, el olvido se concibe como el resultado de la voluntad colectiva de no recordar, tal y como sugiere la teoría de Pierre Nora (19). En cuanto a la elección de olvidar, Nora postula: "when memory is no longer everywhere, it will not be anywhere unless one takes the responsibility to recapture it through individual means. The less memory is experienced collectively, the more it will require individuals to undertake to become themselves memory-individuals" (16). En otras palabras, falta un acto de iniciativa individual para contrarrestar el hecho de que la comunidad tomó la decisión de olvidar la atrocidad que sucedió en Alcahaz en 1936, y Santos proporciona dicha instigación.

Justo después, la descarga de crítica realizada por el comentarista cumple con las funciones de parodista analizadas en esta sección del presente estudio. Antes que nada, recurre al humor:

> Nos vamos enterando. Como es esperable en un autor inseguro y obsesionado con no dejar flecos que puedan despistar a los lectores, sirva este capítulo como aclaración, hasta el mínimo detalle, de todo lo visto hasta ahora. Si teníamos alguna duda o alguna interpretación propia sobre lo que sucedía en Alcahaz, el diálogo entre Santos y la madre de Ana lo explica todo, todo, todo, con exactitud, recurriendo incluso a unas nociones rudimentarias de psiquiatría que seguramente divertirían a cualquier profesional de la salud mental que leyese esta novela. (Rosa 317)

En segundo lugar, la gracia producida por la acusación de inmadurez y la crítica sobre la negación del autor de dejar abierto el texto a la imaginación de sus receptores yuxtapone la gravedad del tema del olvido. Como resultado de esta estratégica inhibición de la libertad de formar opiniones, los lectores son empujados hacia una interpretación diseñada por el autor. En concreto, el comentarista parodia la técnica de delimitar las posibilidades a lo esperado según las convenciones del género de la metaficción historiográfica sobre la memoria de la Guerra Civil.

A primera vista, puede parecer que la crítica sobre la verosimilitud de la locura colectiva "como representación de la locura de todo un país que eligió olvidar, que eligió no saber" es una forma de burla (Rosa 318). No obstante, según la orientación hacia la parodia defendida en este análisis, es preciso argüir que el hecho de que "la verosimilitud salta en pedazos" sirve otro fin más importante (Rosa 319). A saber, el parodista dirige la atención hacia el realismo del autor, "que se ancla en fechas exactas --la datación de los días del relato, por ejemplo--, en nombres, en elementos históricos, y que además muestra un afán de representación de su tiempo, de juicio a la transición y a la gestión de la memoria en España", bajo el pretexto de cuestionar la credibilidad de la historia (319). Por lo tanto, la función subyacente es demostrar que la preocupación con la ficción y la historia así como el tema de la desmemoria son las características que siguen siendo relevantes a pesar de las formas repetidas que tomen en las novelas pertenecientes al cuerpo de este género. *Otra maldita novela* consigue contrarrestar la desmemoria al usar la parodia para atraer el interés del público lector en las historias de pérdida de la Guerra Civil. Si se leyera lo que escribe el personaje del parodista en *Otra maldita novela* al pie de la letra, se podrían confundir sus comentarios negativos sobre el género de la metanovela historiográfica. Sin embargo, al leer entre líneas se puede entender la función de la ironía en sus palabras críticas, cuya intención es resucitar el discurso sobre la relación entre la ficción y la historia. Al respecto, varias veces en la obra el intra-lector señala la imitación que *La malamemoria* hace de otras novelas sobre la Guerra Civil. En una de estas ocasiones, por ejemplo, el comentarista observa que:

> La novela adopta en este capítulo un tono de reportaje, en línea con una cierta función social de la misma: recuperar la memoria de los vencidos, objetivo loable y al que se aplican muchas narraciones de los últimos años. Muchas de ellas confirman que las buenas intenciones no garantizan un buen resultado literario, y en demasiadas ocasiones las ficciones sobre la guerra civil caen en recreaciones emocionantes y solidarias, pero de pobre calidad literaria --con lo que se acaba resintiendo hasta esa buena intención inicial, que pierde fuerza. (Rosa 363)

Con acusaciones como ésta, el lector intruso acusa *La malamemoria* de ser de pobre calidad literaria. No obstante, al permitir que su personaje juzgue duramente su propia obra por "copiar" a las demás novelas del mismo género, Isaac Rosa emplea una estrategia ingeniosa para suscitar interés en el mismo. Al comentar sobre las características del género de literatura reflexiva contemporánea cuyo contenido temático gira en torno a esta época en la historia de España, Rosa rescata de su potencial ensombrecido la conexión entre el día de hoy y la memoria sobre el pasado. De esta forma, se nota la ironía en el título de esta metanovela paródica de Rosa que se niega a relegarse al estatus de ser sólo "otra" novela sobre la Guerra Civil.

Conclusión: desde una perspectiva de distancia

En suma, aunque *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* repite las convenciones de la metanovela de la memoria, se salva de la banalización del género porque renueva las características típicas por medio del mecanismo de la parodia. Es decir, *Otra maldita novela* invierte las características de la novela reflexiva sobre la Guerra Civil con un sentido de humor que las hace más amenas para un público de lectores ya acostumbrados a los rasgos utilizados una y otra vez por varios autores para acercarse a la historia española dictatorial. Es más, las inflexiones de humor proveen un equilibrio contra la carga emocional sobre la guerra. A su vez, como sagazmente observa Skłodowska, la parodia es "empleada para reevaluar el pasado" (33). Quizás la mayor riqueza del texto es que el pasado reevaluado por Isaac Rosa en esta metanovela no es sólo el de su país, sino también el de la temprana versión de su propia obra de 1999. En

efecto, la crítica autoconsciente evocada por el lector intruso en *Otra maldita novela* analiza una versión anterior de sí mismo: *La malamemoria*. Por lo tanto, el análisis ofrecido por el intra-lector es filtrado por una lente reflexiva que enfatiza cómo se construye el mundo de la novela, y por extensión, la de cualquier ficción. Margaret Rose sugiere que "meta-fictional parodies such as Cervantes' *Don Quixote* […] show how the parodist may use them in several different and comic ways to criticise and refunction less self-reflexive works of fiction" (99). El personaje que es el parodista en *Otra maldita novela* utiliza la obra *La malamemoria* como el material que hace más graciosa su crítica. Como *La malamemoria* ya es una obra de metaficción de por sí, la parodia de ella --*Otra maldita novela*-- magnifica su participación en la creación de nuevos textos de los viejos, al mismo tiempo que duplica su fomentación de la lectura activa. El análisis realizado en estas páginas ha intentado exponer cómo la percepción de la parodia metaficticia como un indicio de la decadencia del género o como una burla sin más es problemática. En vez de caer en una clasificación reduccionista como esa, este capítulo prefiere concebir de la parodia representada por *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaac Rosa como una afirmación de la relevancia del género en 2007, su año de publicación. Las palabras del comentarista en la última página de la metanovela subrayan el papel de la ficción en la perpetuación del discurso en torno a este género:

> Debido a las peculiaridades del caso español, a la defectuosa relación que tenemos con nuestro pasado reciente, la ficción viene ocupando, en la fijación de ese discurso, un lugar central que tal vez no debería corresponderle, al menos no en esa medida. Y sin embargo, lo ocupa, lo quiera o no el autor, que tiene que estar a la altura de esa responsabilidad añadida. Vale. (Rosa 445)

Como sugieren estas últimas frases de la novela, a pesar de la fuerza de su crítica, en el fondo el intra-lector de *Otra maldita novela* sirve para hacer reconocer el papel central de la ficción en el diálogo sobre las consecuencias de la Guerra Civil. Al hacer esto, ratifica la capacidad especial

del género reflexivo para atraer interés en la historia ya que anima la participación del receptor. La elección de la expresión idiomática "vale" como la última palabra de la novela reafirma el tono conversacional que se destaca como una técnica propia del género reflexivo; es decir, hasta el fin del libro se sigue invitando a los lectores a que se vean a sí mismos como partícipes en la construcción de la narración.

En conclusión, el método que usa Rosa para examinar el género desde dentro de los parámetros del mismo --la parodia--, permite un distanciamiento crítico de la novela sobre la Guerra Civil a la vez que ofrece otro ángulo de acercamiento a esta corriente literaria. Además de aportar otro libro al canon de la metanovela historiográfica, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* se apropia de las convenciones del mismo género para infundir nueva vida en el diálogo sobre la mezcla entre la narración ficticia y la escritura de la historia. Al lograr estos objetivos, *Otra maldita novela* supera las preocupaciones conjeturadas por la crítica literaria de que la novela sobre la Guerra Civil haya trivializado dicho tema. En el siguiente capítulo, se analizará otra técnica que ha sido utilizada para refrescar la temática del pasado para atraer al público por medio de la relación que establece la novela juvenil *Cielo abajo* con sus lectores más jóvenes.

CAPÍTULO 4

UNA APROXIMACIÓN A LAS NUEVAS GENERACIONES: LA GUERRA CIVIL DESDE OJOS JÓVENES EN *CIELO ABAJO*

"we might say that,
instead of 'back to the future',
it will be a case of 'forward
to the past'"
(Watkins 194)

Como se habrá notado en los capítulos de la disertación que le preceden a éste, el discurso académico en torno a la memoria histórica de la Guerra Civil española en la literatura metaficticia del siglo XXI tiende a enfocarse en las percepciones de los personajes adultos y en lo que piensan los lectores adultos contemporáneos. En el primer capítulo, se vio que en *El corazón helado* las perspectivas sobre el pasado de los personajes que vivieron durante la Guerra Civil pertenecen a los adultos, con la excepción de las analepsias sobre la niñez de Álvaro y Raquel. En *Mala gente que camina*, novela analizada en el segundo capítulo, a pesar del tema de las desapariciones de niños durante el franquismo, la perspectiva narrativa es adulta. Y el capítulo tres, sobre *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, también mostró un punto de vista que se queda en el ámbito de lo que hacen los adultos para procesar y recuperar la memoria de la época de la Guerra Civil. El presente capítulo, en el que se analiza la novela juvenil *Cielo abajo* (2005) de Fernando Marías, se sitúa al final de la disertación para señalar la conexión que tiene la literatura contemporánea de la memoria histórica no sólo con la generación de "los nietos" de la Guerra Civil, sino también con los receptores que aquí se van a denominar la generación de los

bisnietos. Como se indicó en el primer capítulo, los nietos de la Guerra Civil española son los integrantes de la generación que nacieron en las décadas sesenta, setenta y ochenta, cuyo conocimiento de la guerra se ha formado no a base de experiencia vivida, sino por medio de los relatos de los demás. Es decir, la generación de los nietos ha construido una memoria de la Guerra Civil a través de las historias que les han contado sus abuelos y con la ayuda de otros medios como la narrativa y el cine. Ahora, con el paso de más tiempo se ha producido la necesidad de considerar el grupo demográfico más reciente de los lectores del milenio: la generación de los bisnietos, que se compone de jóvenes nacidos a partir de los años noventa. Cuando se publicó *Cielo abajo*, los miembros de la generación de los bisnietos tendrían unos quince años. Es preciso abrir la indagación sobre esta generación posmemorística porque representa una nueva área de estudios que todavía no ha sido investigada por la crítica hispánica. Por lo tanto, el presente capítulo contribuirá notablemente al campo al intentar llenar el vacío crítico en cuanto a la literatura sobre la reescritura de la Guerra Civil dirigida a esta nueva generación, ya que nadie les ha prestado atención a los bisnietos. Hasta en los estudios más conocidos relacionados con esta, tales como los de Samuel Amago, Carmen de Urioste, Juan Ramon Resina, Christine di Benedetto y Ofelia Ferrán, por mencionar sólo unos cuantos ejemplos--, falta un tratamiento crítico de la literatura juvenil contemporánea sobre la Guerra Civil. *Cielo abajo* es una novela juvenil que comparte los mecanismos de la metaficción historiográfica que están presentes en los otros libros que han sido examinados en esta disertación. Por lo tanto, un análisis de cómo se produce un diálogo con la memoria dirigido a los lectores jóvenes de *Cielo abajo*, a través de la herramienta de la escritura reflexiva, contribuye una perspectiva innovadora al campo. Si la tesis en general que se ha venido defendiendo a lo largo de todo este proyecto es que el siglo XXI trajo consigo un género literario

que se dedica especialmente a generar conversación entre el presente y el pasado de España, entonces resulta muy apropiado prestar atención crítica a *Cielo abajo*, metanovela juvenil que lleva el discurso de la memoria a las nuevas generaciones. Aún queda mucha investigación por hacerse en el campo naciente de la ficción para adolescentes, por lo que el presente estudio se dedica a considerar el aporte que hace la metanovela históriográfica juvenil al diálogo contemporáneo sobre la memoria de la Guerra Civil.

Al comparar *Cielo debajo* con las otras tres novelas analizadas en esta disertación (*El corazón helado*, *Mala gente que camina* y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*), la etiqueta en la portada, "II Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil", es el primer aspecto que llama la atención. Además, en 2006 *Cielo abajo* fue el ganador del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil. Previo a la experiencia de la lectura, la clasificación del texto como literatura juvenil influye en el tipo de lector al que se dirige la novela. Según el sitio web de Anaya Infantil y Juvenil, los libros que se presentan para competir por el premio que ganó *Cielo abajo* son destinados a lectores de 12 años en adelante ("Anaya Infantil y Juvenil Blog"). Por tanto, lo que tenemos con esta novela juvenil es una especie de libro diseñado para impartir conocimiento histórico a una audiencia completamente ajena, tanto temporalmente como por su generación, al tema de la Guerra Civil. Aparte de la etiqueta, ¿qué es lo que hace que *Cielo abajo* sea un libro para adolescentes específicamente? A un nivel más superficial, es obvio que la brevedad de sus 209 páginas lo destaca en términos físicos de *El corazón helado*, *Mala gente que camina* y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, que cuentan con entre 400 y 900 páginas cada uno. En términos logísticos, la extensión reducida de *Cielo abajo* lo hace más fácil de leer en poco tiempo para los estudiantes de secundaria si es que forma parte del currículo tradicional. Ahora bien, la cuestión principal sobre *Cielo abajo* que nos interesa es reconocer

que al tener un público de menor edad, la forma de interpretar este libro se ve impactada. Como ratifica Emili Teixidor, "[l]a importancia de los libros destinados a los jóvenes radica en el hecho de que, a través de ellos, las nuevas generaciones pueden desarrollar y afirmar su identidad" (8). Por lo tanto, tras introducir lo más relevante de la sinopsis de *Cielo abajo*, en las páginas que siguen se explicará cómo la metaficción historiográfica dirigida a la generación de los bisnietos enriquece el diálogo con la memoria histórica sobre la Guerra Civil. Para ello, se trazan los aportes más pertinentes de la crítica académica sobre la ficción juvenil para ubicar a *Cielo abajo* en la corriente literaria sobre la Guerra Civil escrita desde el siglo XXI y, finalmente, se considerará cómo la reflexividad en *Cielo abajo* puede despertar el interés de los lectores jóvenes en la memoria histórica de España.

En *Cielo abajo*, nos interesa analizar la dinámica de los caminos de dos vidas de personajes que se cruzan por el azar en el siglo XXI, alrededor de las experiencias de cada uno con sus actividades de escritura y lectura. Por un lado, un personaje --un autor fracasado-- tiene que convertirse en lector para descubrir la inspiración de retomar la escritura y, por otro lado, un superviviente de la Guerra Civil, atormentado por sus acciones como adolescente y hombre joven durante aquella época, le proporciona a este autor frustrado (en el día presente) la historia de su pasado inquietante en forma de una serie de cartas escritas por él.[86] Estos fragmentos intercalados del género epistolar toman la forma de un libro autobiográfico en el que Joaquín Dechén se justifica ante Constanza, la nieta homónima de otra Constanza, la mujer a quién amaba durante su juventud y que perdió la vida en la Guerra Civil. Por ejemplo, en el primer

[86] Es interesante notar el motif del escritor fracasado en el género de la metanovela sobre la Guerra Civil. Por ejemplo, en la primera página de *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, el narrador (que también es un personaje-escritor) explica a sus lectores que la primera vez que supo del fusilamiento Rafael Sánchez Mazas --figura cuya historia va a investigar a lo largo de la novela--, su "carrera de escritor no había acabado de arrancar" (Cercas 17). Igual que el escritor fracasado de *Cielo abajo*, éste de *Soldados de Salamina* atribuye su renovada inspiración literaria a su casual descubrimiento de una faceta desconocida sobre la historia de la Guerra Civil.

capítulo en la voz de Dechen, "*La primera Constanza*", se hace referencia intertextual no sólo a la propia acción de escritura, sino también al mismo título de la novela, *Cielo abajo*: "[e]scribo, aunque sé que no lo leerás. Es como si trazara letras transparentes en el aire. Vivo, desde hace mucho, cielo abajo" (Marías 20).[87] Lo que es más importante, el elemento de lo intergeneracional en *Cielo abajo* no se limita al factor paratextual de dirigirse hacia un público lector joven y distanciado por el tiempo de las generaciones que experimentaron la Guerra Civil, la dictadura o la Transición en España durante el siglo XX. Más bien, la transmisión de la memoria a través de las generaciones ocurre explícitamente en la trama misma de *Cielo abajo* por medio de la herramienta de la escritura. La escritura es lo que fomenta el diálogo de la memoria entre distintas generaciones ya que Joaquín la utiliza para comunicar el contenido de su historia personal con miembros de las nuevas generaciones: el escritor y la tercera Constanza. El personaje-escritor no sólo lee el texto que guarda la memoria de Joaquín, sino también incorpora dichos recuerdos en la escritura de su propio libro: la metanovela que los lectores de *Cielo abajo* tienen entre manos.

En varios resúmenes de la trama de *Cielo abajo* que se encuentran en Internet, el libro es descrito como un relato sobre la batalla de Madrid del 7 de noviembre del 1936, momento en el que todo el mundo se sorprendió de que la República no fuera derrotada por las tropas nacionalistas. Las fichas de publicidad sobre el libro suelen enfatizar la dinámica entre dos aviadores de bandos opuestos en la Guerra Civil: Cortés y Ramiro. Cortés era un piloto del lado nacionalista y Ramiro servía la República. Los dos eran los mejores amigos hasta que Ramiro mató a Javier, el hermano de Cortés. A partir de este infortunio, Cortés se obsesiona con vengarse hasta que por fin logre matar a Ramiro desde el aire en la batalla de Madrid. Cortés se

[87] Para enfatizar el tema de la intergeneracionalidad, también hay capítulos narrados por Dechén que son dedicados a "*La tercera Constanza*" y a "*La segunda Constanza*" (Marías 74-80, 160-202).

convierte en el modelo a quien imita el adolescente Joaquín, cuyo único sueño es llegar a ser piloto también. Sin embargo, Cortés se aprovecha de la juventud de Joaquín para llevar a cabo su venganza contra Ramiro al convertir al muchacho en un infiltrado en la casa de Ramiro. El drama consiste en que Joaquín se encariña con la familia, especialmente con Constanza, la mujer de Ramiro, y acaba sintiéndose en conflicto con su rol de espía. Sin embargo, lo que no destacan las descripciones de la novela resulta ser de más relevancia para el presente análisis. Aparte del drama generado por el par binario entre los ex amigos aviadores, otro dúo de personajes --el escritor contemporáneo y Joaquín Dechén-- refleja todavía mejor cómo se cruzan las fronteras entre el pasado y el presente en esta novela para fomentar el diálogo entre las diferentes generaciones. Estos dos personajes se encuentran cuando Joaquín ya es un hombre mayor que ha escrito unas memorias sobre su experiencia de la Guerra Civil. La relación entre los dos personajes gira en torno a la petición de Joaquín para que el escritor entregue su libro a la nieta de Constanza, una mujer que representa la tercera generación de la familia que murió en la batalla de Madrid. Este manuscrito simboliza el testimonio por escrito que Joaquín no podrá entregar en persona porque va a suicidarse con su avión.

Como los testigos de la Guerra Civil y la dictadura ya van falleciendo --y junto con ellos, la memoria biográfica--, no sorprende que una preocupación académica prevalente sea el análisis de las percepciones del pasado mantenidas por los integrantes de la generación que no vivieron ni la Guerra Civil ni la dictadura (Hansen 96). Las palabras de Pierre Nora reflejan muy bien el fenómeno de querer contrarrestar la desaparición de la memoria real; según él, "[w]e speak so much of memory because there is so little of it left" (7). Sostiene Nora que es por el miedo de perder la memoria por lo que las sociedades establecen lugares de memoria que funcionan como almacenes para los recuerdos. Como expresa el autor, "[m]odern memory is above all, archival.

It relies entirely on the materiality of the trace, the immediacy of the recording, the visibility of the image" (Nora 13). Asimismo, los libros sobre la Guerra Civil española sirven como lugares de memoria al alcance de los lectores. En este sentido, para los receptores más jóvenes, entonces, la lectura de *Cielo abajo* les facilita la producción de imágenes de aquella época. En *Cielo abajo*, los recuerdos del protagonista Joaquín sobre la batalla de Madrid habrían desaparecido para siempre si éste no hubiera utilizado la herramienta de la escritura para grabar su memoria en papel. Las pautas críticas sobre la desaparición de la memoria viva son reconocidas por el crítico Hans Lauge Hansen. Este crítico usa el concepto de la posmemoria elaborada por Marianne Hirsch, que como ya se explicó en el primer capítulo de esta disertación, consiste en la construcción en el presente de un recuerdo de un evento traumático lejano en el tiempo por alguien que no pertenece a la generación que experimentó el suceso personalmente (Hirsch 106-7). De acuerdo con dicha teoría, Hansen subraya "the transmission of the communicative memory of the generation of witnesses into the intergenerational remembrance of subsequent generations" (Hansen, "Auto-Reflection" 96). Acertadamente, Hansen indica que el discurso literario ofrece un puente dialógico entre lo colectivo y lo individual para avanzar el entendimiento de sus lectores sobre qué pasó y cómo se sentía la gente que vivió los eventos (96). Observa el autor que "literary narrative can creatively enhance the archival material in active circulation, as well as offering a perspective of empathetic identification that no other social discourse is capable of" (Hansen, "Auto-Reflection" 96). Existe la idea, entonces, de que el discurso cultural sobre el impacto de la Guerra Civil en la sociedad española depende de que las generaciones nacidas a partir de la Transición se interesen en el tema, puesto que serán estos jóvenes los que tengan que decidir cómo seguir con la reconstrucción de los recuerdos.[88] Por

[88] Cuando se usa el término "la Transición" en este capítulo se refiere a las generaciones nacidas a partir de finales de los años ochenta; es decir, se apunta al segmento de la sociedad española que se interesó en la memoria de

ende, donde falte la memoria viva, la narrativa historiográfica se ofrece para compensar este vacío.

La historiadora Jo Labanyi aporta mucho a la noción de que sea los jóvenes de principios del siglo XXI el grupo demográfico que tiene que encontrar las formas de comunicarse con el pasado para poder procesar el legado de violencia que afectó a su país. En referencia a la obra de Elizabeth Jelin, que escribe sobre la memoria de la dictadura en Argentina, Labanyi reconoce que el acto de procesar la política traumática de la Guerra Civil y la dictadura requiere "a younger generation to come on the scene which, unencumbered by the previous generation's internalization of terror, is willing and able to engage with the difficult stories of past violence" (Labanyi, "Memory and Modernity" 98). ¿Por qué a los jóvenes les importaría formar una memoria colectiva de la historia de España? [89] La respuesta es sencilla: para que entiendan algo de las experiencias de las personas que vivieron la historia, y de ahí, para ver cómo el pasado afecta a su sociedad en el presente. El fenómeno de mirar hacia atrás, elaborado por James W. Pennebaker y Becky L. Banasik, ayuda a explicar por qué las generaciones que no experimentaron la Guerra Civil y sus secuelas siguen preocupándose por la memoria de aquel período de la historia de España. Como afirman Pennebaker y Banasik, "the importance and interest of collective memories is that they persist for years or even generations" (11). De acuerdo con el concepto de mirar hacia atrás, reprimir la conversación nacional sobre un

---

la Guerra Civil sin haber experimentado en su propia carne ni los acontecimientos bélicos del siglo XX ni el cambio de gobierno de dictadura a democracia. Es instructivo considerar el lugar que ocupa la Transición en el desarrollo del discurso sobre la memoria histórica: "It is often said that the current interest in memory goes back to the nineteen-eighties, a decade that saw an increased attention to national identities and the disappearance of the generation that experienced the dramatic mid-century events […] Since that decade, concern with memories of all kinds has been mounting: with places of memory, monuments, landscape, traumatic experiences […] and even the emergence of a new 'social science,' Hauntology" (Resina 3).

[89] En el capítulo introductorio, se da un resumen de la teoría de la memoria colectiva en más detalle. Básicamente, se entiende la "memoria colectiva" según la conceptualización del término formulada por Maurice Halbwachs. La historiadora Paloma Aguilar Fernández explica que según Halbwachs, "[l]a memoria no puede ser considerada exclusivamente una facultad individual ya que los individuos pueden recordar debido precisamente a su pertenencia a un grupo social" (38).

acontecimiento traumático puede fomentar la memoria colectiva de dicho evento mucho más que si se hablara abiertamente sobre ello (Pennebaker y Banasik 11). Igualmente, Labanyi subraya que la memoria del pasado contribuye al entendimiento del presente. En sus palabras, "it can play a central role in historical understanding by allowing us precisely to see how the past affects the present. For memory is always constructed from the vantage point of the present" ("The Politics" 122). En *Cielo abajo*, el personaje Joaquín escribe sobre cómo el tiempo cambia su percepción sobre el pasado: "[e]l tiempo cambió su forma de transcurrir, tras los largos días de la guerra. ¿O simplemente me transformé yo, mi percepción del acontecer de las cosas?" (Marías 160). En cuanto a los lectores, lo que ocurre es que el transcurso del tiempo hace que el "presente" se vaya distanciando cada vez más de la época de la Guerra Civil y, al mismo tiempo, la literatura de la memoria ocupe un lugar cada vez más central como punto de acceso de dicho discurso para los jóvenes.

Aunque los lectores a quienes se dirige *Cielo abajo* (la generación del milenio) estén más preocupados por otros problemas, --tales como el desempleo que afrontan en el momento presente en España-- que con el impacto perdurable de la dictadura, la lectura de esta novela de Fernando Marías puede animarles a que se interesen más en el pasado de su país. [90] El material complementario a la lectura de *Cielo abajo* que está al alcance de los jóvenes receptores confirma que la novela tiene esta finalidad pedagógica. Al leer *Cielo abajo*, quizás empiezan a querer informarse más sobre los eventos históricos que dieron lugar a la trayectoria de la situación actual en España. Por ejemplo, en un blog sobre *Cielo abajo*, un adolescente comenta:

[90] Dieudonné Afatsawo explora los efectos sociales de la crisis financiera de 2008 en su estudio "Where Has the Future Gone? Explaining the Generación Ni-Ni/The Neither-Nor Generation in Spain." Según este artículo, la generación de los "ni-ni" incorpora a los jóvenes de entre 16 y 29 años que "no estudian ni trabajan ni tienen ningún proyecto de vida" (citado en Afatsawo 6). Son los adolescentes de esta generación los que se propone en este capítulo que a lo mejor se encuentran con *Cielo abajo* en la escuela.

> este libro es muy bueno. Tengo 15 años y leo muy poco, pero este libro me lo lei en apenas 2 o 3 semanas y me parecio muy interesante, esperaba con mucha ansia a que la historia de joaquin avanzara en el tiempo, ademas te enteras de la guerra civil española, lo recomiendo a todos aquellos que les guste los libros de guerra (er ruso, *Libros, Narrativa juvenil: Cielo abajo*)

Como se nota por el comentario del joven que se acaba de citar, *Cielo abajo* puede inspirar interés en la Guerra Civil española a los adolescentes porque la temática del libro aborda una época de España que les puede parecer exótica al ser lejana en el tiempo y, a su vez, la acción bélica de la obra les puede resultar aventurera. Como el título de uno de los libros del historiador David Lowenthal articula, la fascinación con el pasado es como la sensación de explorar un terreno ajeno: *The Past Is a Foreign Country*. Otra chica que comenta en el mismo blog recomienda el libro y afirma que lo leyó para la escuela (Helena, *Libros, Narrativa juvenil: Cielo abajo*). De hecho, *Cielo abajo* ha sido adoptada en muchos centros de educación secundaria como lectura obligatoria de la asignatura de literatura.[91] Por lo tanto, a través de la lectura de *Cielo abajo* en las escuelas, los jóvenes de la generación del milenio --los bisnietos-- pueden idear una posmemoria colectiva de la Guerra Civil. La existencia de varias guías de lectura de *Cielo abajo* en Internet apoya la idea de que *Cielo abajo* supone un medio de acceso a información sobre la Guerra Civil muy ameno a los llamados bisnietos de dicha guerra. Las guías de lectura ofrecidas por la editorial Anaya y por Docuteka son claramente de ayuda para los estudiantes.[92] Específicamente, los autores de la guía de lectura de Docuteka ratifican la finalidad educativa en cuanto a la memoria histórica al ofrecer la siguiente opinión sobre la lectura de *Cielo abajo* por parte de los adolescentes: "Es una novela que resulta interesante y

[91] Por ejemplo, el título *Cielo abajo* aparece en la lista de lecturas previstas en 2012-2013 para el 4º de ESO del Departamento de Lengua Castellana y Literatura del Instituto de Educación Secundaria Andrés Laguna y de muchos más ("Lecturas previstas").

[92] La guía de lectura en Dokuteca proporciona datos bibliográficos sobre *Cielo abajo* así como información sobre el autor y un análisis textual que incluye consideraciones tales como el género de la novela, los temas centrales y los personajes. Además, ofrece unas preguntas de comprensión sobre la lectura.

actual dado que nos encontramos en la frontera (2006/07), en que se conmemoran los 70 años del estallido de la Guerra Civil y es importante que los alumnos se hagan eco de las actuaciones políticas del momento (Ley de la Memoria Histórica)" (González Pérez et. al).[93] Igualmente, en la guía de lectura publicada por Anaya, se alude a la función de *Cielo abajo* en el diálogo entre los jóvenes y la memoria histórica de la Guerra Civil. Al respecto de tal lectura activa, en una sección de dicho documento subtitulado "La Guerra, Hoy", se encuentra la siguiente sugerencia de una tarea interactiva para los alumnos:

> La Guerra Civil es noticia frecuente en prensa y televisión. Pediremos a los alumnos que recopilen artículos y graben programas que traten sobre ese tema. Los leeremos o veremos en el aula y los analizaremos a la luz de la perspectiva que nos ha ofrecido la lectura de la obra de Fernando Marías y de las actividades que se han realizado a partir de ella. (Pinar, "*Cielo abajo*. Fernando Marías")

Al leer *Cielo abajo* como lectura obligatoria de la educación secundaria, los adolescentes se ponen en contacto con la temática que les facilitará participar del diálogo sobre la memoria histórica cuando se hagan adultos.[94] A la luz de las consideraciones que se han hecho acerca del contexto en el que se lee *Cielo abajo*, se llega al asunto de la atención crítica que ha sido prestada a la ficción historiográfica juvenil.

Para comentar sobre el campo de estudios en torno a la literatura historiográfica juvenil, primero se hace necesario orientarnos en cuanto a las tendencias dentro del área de crítica sobre la ficción juvenil en general. Al respecto, se nota que los estudios suelen evaluar las obras según dos criterios generales: el primero se basa en términos de su valor educativo y el segundo gira en torno a la difusión de los libros. En España, las revistas más prominentes sobre la ficción juvenil

[93] Es necesario enfatizar la importancia de la novela *Cielo abajo* en el contexto histórico de la Ley de la Memoria Histórica. La lectura de este libro en los años que coinciden con la aprobación de dicha ley hubiera proveído a los jóvenes con una ayuda a su comprensión sobre el significado del derecho que acababan de recibir sus familias a indagar sobre qué pasó a sus bisabuelos.

[94] Unos ejemplos de otras obras historiográficas que aparecen en los listados de las lecturas para adolescentes de educación secundaria y bachillerato en España incluyen: *Réquiem por un campesino* (1953) de Ramón J. Sender; *Las bicicletas son para el verano* (1984) de Fernando Fernán Gómez; *El concierto de San Ovidio* (1962) de Antonio Buero Vallejo y *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez ("Lecturas previstas" y "Libros").

son *Cuadernos de literatura infantil y juvenil* de Cataluña y *Anuario de Investigación en literatura infantil y juvenil* de la Universidad de Vigo en Galicia. Los artículos de *CLIJ* suelen ser cortos (de una extensión de unas ocho páginas por lo general) y, aunque tratan temas relevantes para el campo de este estudio, como la importancia de los libros destinados a los jóvenes, no profundizan demasiado en ningún estudio parcial. En un sentido más general, una búsqueda en la base de datos de la Modern Language Association no provee ningún estudio sobre *Cielo abajo*. En respuesta a esta falta de atención crítica, se produce la necesidad de analizar los libros clasificados para jóvenes con el mismo rigor crítico que las obras dirigidas a un público adulto. Según Cindy Lou Daniels, por ejemplo, el problema ha sido que la crítica no toma en serio a la literatura juvenil (78). En palabras de Daniels, "[s]ome still believe that [Young Adult] literature is merely a secondary category of childlike storytelling—didactic in nature—and unworthy of serious literary evaluation, when, in fact, it is really an overlooked and underappreciated literary genre that has only recently begun to attract the critical attention that it deserves" (78). Por un lado, se está de acuerdo con Daniels en cuanto a la necesidad de tomar más en serio a las obras clasificadas para jóvenes, pero por otro lado, no se quiere negar que la literatura juvenil tenga su uso educativo. Una forma de expresar el lugar pedagógico de la ficción juvenil es la que pronuncia Andreu Martín en su artículo en la revista *CLIJ*. Para Martín, "[l]a literatura juvenil existe porque hay adultos que tienen un especial interés en difundir la afición, la pasión por la lectura" (26).[95] De esta manera, *Cielo abajo* introduce la lectura sobre el tema de la memoria histórica de la Guerra Civil a los adolescentes. En una entrevista con Nerea

[95] Ya que *Cielo abajo* no forma parte del canon clásico, sino que más bien es un libro popular, es interesante notar la opinión de Andreu Martín sobre la ficción popular dirigida a los lectores jóvenes de España. Martín propone que la literatura popular es clave para aumentar el interés en la lectura. Según el autor, "[s]i creemos que vivimos en un país donde se lee poco y de verdad nos parece que tendríamos que ampliar el número de lectores, ése es uno de los caminos que, a mi parecer, deberíamos seguir para lograr nuestro propósito" (28).

Marco, el autor de *Cielo abajo*, Fernando Marías, alude a su uso de la ficción como medio para involucrar al público lector más joven. Marías explica:

> Odio la guerra y a quienes la hacen. Pero para un novelista es un material excepcional, porque pone a los personajes en situaciones límite. Se dice que en una guerra las personas son capaces de lo mejor y lo peor: oro puro para un narrador de historias al que le gusta poner a sus personajes al borde del límite. Además, hablo de la guerra civil porque pienso que los lectores jóvenes deben conocer la historia del país en el que viven. Es sano, es natural, es necesario. ("Entrevista")

Se quiere llamar la atención al hecho de que Marías se refiere a la necesidad de los jóvenes de leer para conocer la historia de su país. Y para extender esa idea, *Cielo abajo* sirve como un punto de partida para futuras lecturas más adultas sobre el tema de la historia de España.

Entre los pocos estudios serios sobre la ficción para jóvenes en las letras españolas, destaca el libro de Teresa Colomer, *La formación del lector literario: Narrativa infantil y juvenil actual* (1998).[96] Colomer afirma que la producción editorial de la literatura de niños, niñas y adolescentes es un fenómeno relativamente reciente (13). Según ella, "[e]n consecuencia, el nacimiento de la literatura infantil y juvenil como objeto de estudio se ha producido de un modo aún más inmediato en el tiempo y la investigación en este campo sólo ha empezado a desarrollarse, realmente, a partir de la Segunda Guerra Mundial" (Colomer 13). Como explica Colomer, el campo de estudios sobre la literatura infantil y juvenil en España está en un "estado embrionario" (Colomer 17). A pesar de que ha pasado más de una década desde que Colomer escribía estas reflexiones a finales del siglo XX, a los estudios sobre la ficción juvenil todavía le falta desarrollarse aún más.

Si los intentos serios de crítica del género de la literatura juvenil son pocos en comparación con la investigación de literatura para adultos, entonces el estudio del subgénero de

[96] Debido a esta relativa falta de obras que analizan la literatura juvenil en las letras españolas, Colomer recurre a los estudios realizados en el área anglosajona, "ya que aparecen como los más pujantes e innovadores en estos momentos y los que pueden tener más repercusión en la consolidación futura de esta área de estudio" (14-5).

la ficción histórica para jóvenes está aún menos establecido. En 2006, se publicó *The Distant Mirror: Reflections on Young Adult Historical Fiction*, un estudio de extensión considerable en el que Joanne Brown y Nancy St. Clair identifican las marcas claves del género. Como ratifican estas autoras (y de acuerdo con lo que afirma Colomer), la popularidad de la ficción histórica juvenil es un fenómeno más o menos reciente, ya que el género se desarrolló primero para adultos (3-5). Brown y St. Clair notan los rasgos más comunes de las novelas de ficción histórica juvenil, y a pesar de que se refieren al contexto estadounidense, sus ideas son relevantes en la interpretación de la novela española *Cielo abajo*. Al analizar *Cielo abajo* desde los parámetros señalados por Brown y St. Clair, se identifican los tres mecanismos siguientes que funcionan en el libro para involucrar a los receptores jóvenes.

La primera tendencia de la ficción histórica juvenil es que sus protagonistas casi siempre son adolescentes (Brown y Nancy 4). Al tener personajes de su edad, es más fácil que los lectores jóvenes se identifiquen con el libro. *Cielo abajo* cabe en esta categoría ya que uno de los dos personajes principales, Joaquín Dechén, escribe un libro sobre su experiencia de haber pasado la adolescencia durante la Guerra Civil. Aunque la narración de *Cielo abajo* comienza en el presente, salta al pasado de Joaquín Dechén cuando otro protagonista --un escritor fracasado-- lee la historia escrita por Joaquín, un libro "de encuadernación en plástico imitación piel", que descubre en la buhardilla de su casa desocupada (Marías 17).[97] La narración de las etapas de la vida de Joaquín como adolescente le da a *Cielo abajo* ciertos elementos de una novela de crecimiento. Como explica Chris Richards, "[i]nformed by the discourse of adolescence, young adult is a category unlikely to function independently of the powerfully naturalizing themes of growth, development, and maturation" (11). En otras palabras, el tema de la formación y

[97] El leitmotiv de los encuentros entre el pasado y el presente por medio de los hallazgos de manuscritos también aparece en las novelas *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas y *La luz prodigiosa* (2003) de Fernando Marías así como en las películas homónimas de ambas.

desarrollo es habitual en las novelas de ficción juvenil, y *Cielo abajo* no se aleja de esta tendencia.[98] Al tener ejemplos de adolescentes que están pasando por las mismas dificultades que ellos, marcadas por esa etapa de la vida, la identificación con los protagonistas se hace más fácil para los lectores jóvenes.

La segunda característica de la ficción histórica juvenil señalada por Brown y Nancy también se observa en *Cielo abajo*. Según ellas, los protagonistas de este género suelen empezar la vida desde una posición de vulnerabilidad debido a varios factores, como por ejemplo, su clase socioeconómica o su juventud (Brown y Nancy 4). De acuerdo con este rasgo, en los comienzos de su vida Joaquín Dechén es un ser marginal. En el relato sobre su vida, Joaquín explica que como niño vivía con monjas en el orfanato de San Juan de Dios donde se sentía "un ser desvalido, escupido al mundo y abandonado a su suerte. Aterradoramente solo, como todos los niños del orfanato" (Marías 21). Es más, la niñez de este protagonista es tan insegura que le incita a asumir una nueva identidad. Cuando sufre la transición de niño a adolescente con quince años, el director del orfanato lo destina para el seminario. Sin embargo, en la camioneta, camino de su futuro incierto, cambia identidades con otro joven que estaba destinado al ejército (Marías 23). En este momento, los dos chicos intercambian las cartillas con sus nombres y edades; es entonces cuando Javier Álvarez Pérez se convierte en Joaquín Dechén. Se nota la sensación de marginación que tiene este protagonista adolescente en la siguiente reflexión:

> Ni el conductor ni los pasajeros de la camioneta, ni siquiera nuestros amedrentados compañeros de orfanato, demasiado abrumados por su propia salida al mundo, se dieron cuenta de nuestro acto. Y es que ninguno de los dos éramos nadie. No existíamos. Y no existiendo, ¿a quién podía importarle que cambiáramos nuestras identidades? (Marías 24)

[98] La técnica literaria de la novela de formación (de origen alemán denominado Bildungsroman) no es el enfoque de este capítulo, pero a modo de referencia, una definición general que sirve es la de J.A. Cuddon. En palabras de Cuddon "it refers to a novel which is an account of the youthful development of a hero or heroine (usually the former). It describes the process by which maturity is achieved through the various ups and downs of life" (82).

Al tomar una nueva identidad, Joaquín cumple con la tercera de las características típicas de la literatura histórica juvenil, que es la de emprender una aventura que facilitará el desarrollo de su identidad.

En cuanto a la tercera convención típica de la ficción histórica juvenil, los personajes de este género tienden a enfrentarse a un reto ocasionado por las condiciones de la sociedad y, tras dicha lucha, salen sintiéndose más fuertes (Brown y Nancy 4). Brown y Nancy describen este tipo de trama como el "classic quest arquetype" (4). Además, defienden que tal argumento es particularmente propicio para la ficción histórica juvenil ya que "[it] provides young readers with a vicarious sense of triumph" (4). En *Cielo abajo*, el objetivo que Joaquín, como joven, desea alcanzar es el de hacerse piloto. Desde que ve la fotografía del avión *Plus Ultra* en 1926 siendo niño, su mayor deseo es volar y es por ese motivo por lo que quiere hacerse soldado en vez de sacerdote a la hora de salir del orfanato (Marías 21-4). La misión del protagonista adolescente de *Cielo abajo*, entonces, es lograr ser aviador, a pesar de que realizar su sueño le lleva a meterse como participante activo en la Guerra Civil, lo cual representa la perfecta situación límite en la que Marías dice querer poner a sus personajes.

Las tres características de la ficción histórica juvenil que se acaban de aplicar a *Cielo abajo* --la de tener un protagonista adolescente, el hecho de que dicho personaje vive en una situación marginal, y la trama diseñada en torno a un reto que el héroe joven ha de superar-- sirven, entonces, para hacer que el libro mantenga el interés de los lectores. Una vez atraída la atención de sus receptores, *Cielo abajo* emplea otros mecanismos para continuar el diálogo sobre la memoria histórica de la Guerra Civil con estos integrantes de la generación de bisnietos. En este sentido, otra de las técnicas literarias que conducen a esta función es el desenlace de la narrativa. Para pensar en tal cuestión, la idea de Peter Hunt sobre la relación entre el lector

juvenil y la narración es útil. Afirma Hunt que la teoría narrativa sobre la literatura para adultos no logra justificar algo que él denomina "the problem of audience" (120). Como lo explica Hunt, las tramas de los libros juveniles suelen favorecer un desenlace resuelto mientras que una conclusión impredecible parece ser más deseada en los libros para adultos, debido a la expectativa de que los lectores mayores ejerzan su propia interpretación (118-20). Pregunta Hunt, "with children, are we not usually asking them to conform to the text, to make the conventions of fiction *familiar*, rather than placing the book in the world?" (120-1). En vez de familiarizar a los jóvenes con las convenciones de la ficción, Hunt sugiere que "the best of contemporary fiction aims to break those schemas and conventions of text which children's literature is committed to teaching" (Hunt 121). Es decir, al romper con las expectativas de un final cerrado en la novela, se confía más en los pensamientos analíticos de los lectores adolescentes.

Para explorar la función de la lectura activa de *Cielo abajo* hay que considerar el conocimiento cultural previo de los lectores juveniles en cuanto al contexto de los pilotos de la Guerra Civil, su papel en la batalla de Madrid, y la memoria de las personas que vivieron durante este período. Aunque los receptores adolescentes de *Cielo abajo* sepan algo de la historia española del siglo XX debido a sus estudios en la escuela, a través de las noticias y por medio de las películas que habrán visto (por ejemplo, *La hora de los valientes*, *El laberinto del Fauno*, *Las 13 rosas*, *Los girasoles ciegos*, o *La voz dormida*), todavía existe el problema de que la generación de los bisnietos es completamente ajena a la posibilidad de tener una memoria viva de los acontecimientos.[99] Paloma Aguilar Fernández, que explora la cuestión generacional, ratifica que "[e]l estudio de las generaciones está íntimamente ligado al de la memoria histórica,

[99] Una de las actividades antes de la lectura propuestas en la guía de lectura de Anaya es que los alumnos vean una película situada en la época de la Guerra Civil (Pinar 6).

puesto que ayuda a interpretar cómo evoluciona la memoria colectiva de un país a medida que nuevas generaciones asumen la dirección del mismo" (29). Primero, la generación de los nietos de la Guerra Civil se interesó tanto en recordar qué les pasó a sus abuelos que se formó la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica en 2000 y, luego, se aprobó la Ley de la Memoria Histórica en 2007.[100] Ahora que la generación de los bisnietos se ve aún más distanciada por el tiempo de la Guerra Civil que la de los nietos, las perspectivas que formarán sus integrantes necesitan ser exploradas.

Para empezar, la conceptualización del país como una división en dos Españas, problema que Ofelia Ferrán sugería que podría ser superado por las nuevas generaciones, dado su alejamiento del trauma inmediato, tiene su representación en *Cielo abajo*.[101] En los capítulos del libro narrados por el protagonista Joaquín, que a su vez son fragmentos del manuscrito escrito por él, se nota su conflicto interior con respecto al dilema de tener amigos en los dos bandos de la Guerra Civil. Por ejemplo, en la siguiente reflexión de Joaquín, la intensidad de su sensación de división viene influida por su participación directa en los acontecimientos:

> ¡Qué extraña mi guerra doble! Dentro de Madrid, los héroes eran los milicianos y los brigadistas; fuera, se hablaba del arrojo de los soldados moros, de los riesgos que asumían los eficaces aviadores nazis. Y los únicos que parecían tener razón eran los caídos de uno y otro bando, imperturbables, callados, muertos. (Marías 161)

Como los lectores en el siglo XXI, en cambio, no participaron en la Guerra Civil, pueden leer párrafos como éste en *Cielo abajo* y enfocarse más en el tema de la última frase del mismo, la cual sugiere que lo más importante es recordar a las víctimas al leer sobre ellas. Aunque el

[100] Se puede leer la descripción de la ARMH y la Ley de la Memoria Histórica en el capítulo introductorio de esta disertación.

[101] Aunque se refería a la cohorte de los nietos de la Guerra Civil, Ofelia Ferrán ya miraba hacia esta área de estudio incipiente en 2007 cuando expresó la esperanza de que la distancia temporal cambiara el paradigma de las dos Españas, así invitando a las nuevas generaciones a que se informaran de la historia de la Guerra Civil (33). Para ver la cita de Ofelia Ferrán, véase el capítulo uno.

mensaje central desde la perspectiva de hoy en día proyectado por *Cielo abajo* sea el de respetar la memoria de los caídos en los dos bandos, también se plantea la cuestión de la tensión aguda que marcaba aquel momento en la historia de España. Para entender esto, los lectores jóvenes necesitan aprender más sobre el entorno en el que vivía el protagonista durante el conflicto.

En *Cielo abajo*, la información sobre el contexto histórico de la Guerra Civil a través de los textos escritos de un personaje que vivió aquella época como adolescente, yuxtapuesta con el punto de vista del narrador ubicado en el siglo XXI, incita a los lectores juveniles a informarse más sobre el pasado. Si los alumnos leen *Cielo abajo* en el aula, las actividades complementarias a la lectura como las sugeridas por Anaya facilitarán su comprensión del contexto histórico. Al ser una novela histórica, el ambiente de *Cielo abajo* --parcialmente situado en el pasado-- sirve no sólo como un mero telón de fondo, sino como un elemento fundamental en la obra con el que los lectores tienen que tratar.[102] Si el uso del género de la metaficción historiográfica sobre la memoria de la Guerra Civil es útil para involucrar a los lectores adultos en un diálogo contemporáneo con la historia (como se defiende en los otros tres capítulos del presente proyecto), el mecanismo de la ficción histórica reflexiva es aún más propicio para hacer accesible este tema a las futuras generaciones.

Efectivamente, dentro del texto de *Cielo abajo* hay un personaje que sirve de guía de lectura para ayudar a los lectores juveniles a entender los saltos entre el presente y el pasado que son tan característicos del género de la metanovela historiográfica: el narrador, que es un escritor fracasado. En su tercera frase de la novela, dicho narrador explica: "[t]uve que dejar de escribir hace ya tiempo, en la primavera de 2003. Abandoné por indefensión, por miedo. Dejé de escribir por quiebra moral, y también económica" (Marías 9). Al no contar con un nombre, este

[102] Según explican Brown y St. Clair: "The setting is integral to such novels, and is not merely a costumed backdrop" (6).

personaje deja abierta la posibilidad de que cualquier lector se identifique con el papel de investigador del pasado. Igual que pasa en *Mala gente que camina* y *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, en *Cielo abajo* la presencia de un personaje-escritor que usa la escritura reflexiva para acceder a una historia de la época de la Guerra Civil, y procesarla según su mirada contemporánea, es la conexión metaficticia entre el mundo de los protagonistas de aquel momento y el de los personajes (y lectores) que habitan el hoy.

Como suele ser el prototipo de personaje-escritor del género de la metanovela, el narrador de *Cielo abajo* también es un lector ávido. Dado que sus manuscritos han sido rechazados, el narrador está haciendo un trabajo temporal para "acondicionar, para su posterior pintado, las paredes de un piso que se disponía a reformar" (Marías 13). Cuando él está en dicha vivienda se topa con el libro de Joaquín. Tras oír sonar un móvil escondido en una cómoda, además encuentra "una vieja carpeta de cartón" que contiene "unos papeles y dos fotocopias de un carné de identidad de un tal Joaquín Dechén" (15). Un suceso inesperado lleva a otro cuando un mensajero trae un paquete a la casa (16-7). La acumulación de tanta anticipación antes de empezar de leer el libro de Joaquín, dentro del libro *Cielo abajo*, es una técnica literaria complementaria del modo reflexivo de la metanovela. De hecho, la lucha del narrador con su curiosidad por descubrir el contenido del paquete expone el comienzo de la lectura que conduce al proceso de escritura:

> Un sobre anónimo, que yo podía rasgar y más tarde reponer por otro igualmente anónimo… Lo rompí y saqué el libro. Las tapas de plástico verde contenían un puñado de folios escritos a mano con letra pulcra y bien legible, merecía leer las primeras líneas, solo las primeras. Cinco, me impuse, cinco líneas no traspasaban aún la frontera del fisgoneo. Y para sellar el compromiso, dije en voz alta y grave: --Solo cinco. ¿De acuerdo? --De acuerdo --respondí en tono no menos solemne. (Marías 17)

Sin embargo, después de leer cinco líneas de la historia se destaca la fecha el 7 de noviembre del 1936 --notable por marcar la batalla de Madrid durante el primer año de la Guerra Civil--, y él se pregunta: "¿[r]esistiría la tentación de leer más?" (Marías 19). Como esta pregunta es la última frase del primer capítulo narrado por el escritor, sirve como una invitación a seguir leyendo.

La intensa anticipación en *Cielo abajo* es sólo uno de los mecanismos narrativos que funcionan en esta metanovela juvenil. Robyn McCallum subraya que, a pesar de la preocupación sobre si la metaficción es una forma narrativa demasiado difícil para los lectores jóvenes, en realidad las estrategias de lectura que se fomentan por esta variedad de literatura son instructivas. Es decir, les empujan a los receptores jóvenes a desarrollar su capacidad para reconocer códigos y convenciones, ayudándoles así a cuestionar la construcción de la representación de la realidad (139, 149). McCallum se refiere a Waugh y a Hutcheon al definir la metaficción como aquella ficción que llama la atención intencionalmente al proceso de la construcción de un texto y al notar el involucramiento al lector necesitado por el género (McCallum 138-9). Al considerar las técnicas discursivas y narrativas de la metaficción juvenil identificadas por McCallum, puede decirse que en *Cielo abajo* se encuentran las siguientes: "narrators who directly address readers and comment on their own narration [and] disruptions of the spatio-temporal narrative axis and of diegetic levels of narration" (139). En primer lugar, el narrador de *Cielo abajo* comenta a menudo sobre su propia narración, elemento que se retomará más adelante. En segundo lugar, los saltos entre el presente (narrados por el personaje-escritor) y el pasado (indicados por la voz narrativa de Joaquín Dechén) se marcan estéticamente por medio de unos códigos de tipografía. Por un lado, se pueden reconocer los capítulos de cada espacio-temporal por su correspondencia a secciones independientes que son intercaladas en la novela; pero, por otro lado, también son identificables por sus diferencias del tipo de letra. De los doce capítulos de *Cielo abajo*, seis de

ellos cuentan con la voz narrativa del escritor contemporáneo y su letra es diferente de la de los cinco capítulos que se caracterizan por la narración de Joaquín Dechén. Luego, el primer capítulo es un epílogo, subtitulado "Bombardear o no bombardear… ¡He aquí la cuestión!", que representa un intertexto de "ser o no ser" de *Hamlet* de William Shakespeare, cita tan popular que los lectores jóvenes conocen bien, atribuida a un autor que se llama Ricardo García Fons (Marías 7-9). Si los cambios espacio-temporales y narrativos plantean una dificultad para la comprensión de los lectores adolescentes, el índice al final de la novela puede servir de orientación.

Retomando el rasgo de los comentarios autorreferenciales sobre la narración que se acaba de mencionar, se señala que este mecanismo es muy prevalente en *Cielo abajo*. Para proveer un ejemplo muy claro, se puede subrayar el título de uno de los capítulos: "¿Las casualidades solo existen en las novelas?" (Marías 46). Con esta pregunta reflexiva, irónica y humorística, el narrador se refiere al género de la novela (dentro de la metanovela). Ya desechada la idea de respetar la confidencialidad de Dechén, tras haber fotocopiado el libro para poder saber más sobre el significado de la fecha el seis de noviembre, éste se presenta: "Y aquí entraba yo, descubriéndolo otro seis de noviembre de casi siete décadas después. ¿Casualidad?, me pregunté" (49). Con este ejemplo, se puede notar cómo las actividades de escritura y lectura son entretejidas en el texto. Apropiadamente, entonces, las reflexiones conclusivas de dicho capítulo realzan esta tendencia de la autoconciencia establecida por la voz narrativa, ya que él admite: "Y seguí leyendo, a la espera del momento en que se unieran la historia del treinta y seis y la del presente, la de hoy" (53). Es más, con esta frase el personaje-escritor resalta abiertamente, ante los lectores, la conexión que se espera que hagan ellos entre las dos épocas, a pesar del distanciamiento de casi setenta años que las separa.

De igual importancia, la intertextualidad también es un concepto que une la lectura y la escritura reflexivas. Jesús Díaz Armas y Carina Rodrigues afirman que "[f]recuentemente, las obras escritas para niños tienen como tema la propia literatura, los libros o la lectura. Muchas veces incluso, podemos ver en las ilustraciones a los personajes leyendo un libro" (61). Aunque en el caso de su estudio ellos se refieren a los architextos ilustrados en las páginas del libro, si se modifica este detalle para incluir también los libros descritos con palabras que leen los personajes, la observación de Díaz Armas y Rodrigues enriquece el análisis del elemento de intertextualidad en *Cielo abajo*. Además de las ocasiones comentadas en este estudio, son varias las imágenes de la acción de lectura que se encuentran en *Cielo abajo*. En la mayoría de los casos, la figura que se describe realizando la actividad de la lectura es la del personaje-escritor contemporáneo, pero en otras instancias especiales en la metanovela, otra lectora (la tercera Constanza) también aparece practicando un ejemplo de este fenómeno. Es interesante notar que la tercera Constanza es un personaje con importancia de por sí, ya que ella es de la generación de los nietos de la Guerra Civil. Su lectura del manuscrito escrito por un participante de la Guerra Civil, que además conocía a su abuela durante aquella época, muestra un ejemplo de la transmisión de la memoria a través de la herramienta de la escritura. Hacia finales de la novela, al recibo de libro de las memorias de Joaquín Dechén en la buhardilla desocupada de éste (entregado a ella por el escritor fracasado): "Constanza ojeó el libro. Luego recorrió con la mirada la casa, como si quisiera memorizar cada detalle o captar, adheridas al suelo o las paredes, esencias vitales de Dechén" (Marías 156). Esta descripción ayuda a imaginar el acto de leer que emprende Constanza como si fuera una escena sacada de una película. El hecho de que la mera acción de lectura se convierta en el objeto de la mirada del escritor contemporáneo en *Cielo abajo* es un indicio del lugar especial concedido al tema de la recepción. Como se puede

apreciar, la presentación de un escenario en el que el narrador observa la lectura a otro personaje, de un libro que también leyó él --y todo eso, dentro del texto que los lectores de *Cielo abajo* están leyendo--, resulta muy metaficticia. La descripción de este momento de observación desde la perspectiva del personaje-escritor, que se encuentra a finales del capítulo "Atocha, laberinto del tiempo", está en el siguiente párrafo:

> Me senté en silencio, en la butaca a unos metros frente a ella. Estaba enfrascada en la lectura y no notó mi presencia. Se adentraba en la vida de Joaquín Dechén y sentí mucha curiosidad. No hay que olvidar que yo ignoraba aún como acababa el libro verde. Tenía sobre la mesa las fotocopias del último capítulo, pero me demoré en empezarlas porque prefería mirar a Constanza. Es un ejercicio curioso, observar cómo una persona que te interesa lee un texto que conoces bien. Cada mueca de la joven, cada amago de sonrisa o sombra de tristeza, cada interrogante pintado en la mirada, me hacía preguntarme por la línea del libro que los había provocado. Dicen, y tienen razón, que cada libro es distinto según la persona que lo lea. Yo había leído el libro de Dechén, y ahora lo estaba leyendo por segunda vez en el rostro de Constanza. (Marías 158)

La situación entre el escritor contemporáneo y Constanza que se acaba de citar va aún más allá de la metaficción para alcanzar un nivel que aquí se va a definir como metalectura; es decir, la técnica literaria de reflexionar conscientemente sobre el proceso de la lectura como tema prevalente. De este modo, se representa en la novela un ejemplo del tipo de diálogo que se hace posible cuando dos personas diferentes leen el mismo texto desde sus perspectivas particulares.

Más adelante en *Cielo abajo*, cuando los dos personajes han acabado su lectura, sostienen una conversación sin palabras: "Constanza y yo empezamos a hablar en silencio, con nuestras mentes en una sintonía que parecía sobrenatural […] reconocíamos la historia completa de Dechén en los ojos del otro, como un libro abierto" (Marías 204). Esta metalectura es, para usar la idea de Díaz Armas y Rodrigues: "una manifestación de la condición comunicativa, dialógica, de la obra literaria" (62). Al mostrar el diálogo a través de la lectura en *Cielo abajo*, Marías da pistas a los lectores jóvenes para que reconozcan el lugar de la novela como fuente de acceso a la

memoria sobre la Guerra Civil. De ahí, la yuxtaposición de la lectura con la escritura se construye a base de la idea por una novela que el escritor contemporáneo concibe como resultado de su recepción del libro de Dechén.

Por último, la característica de la metaficción más distintiva de todas, la de exponer la construcción de una novela, está resaltada en los últimos momentos de la lectura de *Cielo abajo*. Como un marco que cierra el círculo de una historia, el personaje-escritor que empezó su narración de *Cielo abajo* quejándose de su carrera de autor fracasado reflexiona, en la penúltima página de la novela, sobre su intención de volver a escribir:

> Estaba decidido a convertir la historia de Dechén en un libro, una novela. La empezaría con esas palabras sin rumbo, encerradas tanto tiempo en un cajón sin lugar donde ir: 'Los sueños son de agua. Flotas en ellos pero no los puedes agarrar'. Sí, pensé: contaré la historia de Joaquín Dechén aunque los sueños sean de agua. O precisamente por ello. ¿Y terminarla? ¿Cómo terminaría? Las novelas permiten a veces saltarse las prohibiciones. Tal vez la concluyese con nosotros dos sobrevolando Madrid. (Marías 208)

Al concederse la autoridad de alterar la escritura de la historia que se acaba de leer (y meterse a sí mismo en ella como personaje), la voz narrativa de *Cielo abajo* juega con la división entre la realidad y la ficción. Fernando Marías mide su uso de esta técnica tan típica de la metaficción para que su texto dispense sólo una dosis manejable de ella que los lectores jóvenes puedan procesar. Es decir, se reconoce que el mecanismo de la reflexividad literaria exige mucho esfuerzo de interpretación por parte de los lectores adolescentes, por lo que en *Cielo abajo* la mezcla consiente entre la trama principal (la experiencia de Joaquín Dechén) y el tema de la escritura de la metanovela del narrador sobre dicha historia es más prominente al principio del libro y al fin del mismo. En otras palabras, se propone que es por la mejor acogida de los receptores jóvenes por lo que la metalectura del manuscrito de Joaquín Dechén es el contenido que ocupa la mayoría del libro, reservando así las más abiertas referencias a la escritura de *Cielo*

abajo para la introducción y la conclusión. De esta forma, los lectores jóvenes interactúan con el mecanismo de la metaficción lo suficiente como para que se interesen en la construcción de la novela, sin perderse demasiado en la experimentación narrativa.

A modo de conclusión, este último capítulo ha señalado que a pesar de ser una novela juvenil, *Cielo abajo* de Fernando Marías muestra varias de las mismas características del género de la metaficción de la memoria sobre la Guerra Civil que presentan las otras novelas de este estudio, *El corazón helado*, *Mala gente que camina* y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Las tendencias que *Cielo abajo* comparte con estas obras son las siguientes: el de contar con dos momentos temporales --el presente del siglo XXI y el pasado de la Guerra Civil y la dictadura--; el de ostentar una mirada retrospectiva sobre los sucesos del pasado; el de mezclar la ficción con la realidad a propósito; el de exponer los mecanismos de la construcción de una novela, y, quizás el más importante, el de invocar la participación interpretativa de los lectores. Por lo tanto, por todos los motivos resumidos, *Cielo abajo* es una metanovela de por sí. Sin embargo, aunque demostrar las maneras en que *Cielo abajo* pertenece al género de la metanovela de la Guerra Civil ha sido uno de los principales propósitos de este capítulo, quizás más notable sea el planteamiento de este análisis enfatizando que la generación de los bisnietos también puede participar en el diálogo con la memoria histórica a través de la literatura contemporánea.

En la crítica sobre la literatura de la Guerra Civil, el estudio de las perspectivas de la generación de los nietos de la Guerra Civil no fue extendido para incluir también a la mirada de los bisnietos hasta aparecer dicho tema en el presente capítulo sobre *Cielo abajo*. Se ha planteado que el distanciamiento completo de todo momento histórico relacionado con la contienda de 1936 que gozan los integrantes de la generación de los bisnietos, --españoles nacidos a partir de la década de los noventa--, les ofrece una oportunidad especial para concebir

de aquel suceso del pasado de su país. Es decir, como la generación de los bisnietos no tiene la posibilidad de poseer una memoria viva de nada que tenga que ver con la Guerra Civil, ni siquiera con la época de la Transición a la democracia, son los primeros lectores que dialogarán con la memoria histórica como un concepto accesible sólo a través de medios construidos. Los miembros de la generación de los bisnietos poseen un distanciamiento con el pasado que les obliga a crear su propia posmemoria desde el presente, puesto que cualquier conocimiento que tengan de la Guerra Civil y sus secuelas forzosamente ha tenido que ser obtenido por vías indirectas.[103] Ya que las nuevas generaciones representan el futuro, la continuación de la conversación crítica sobre la reconstrucción de memoria sobre la Guerra Civil depende de estos receptores. Debido a eso, si no existieran formas de contacto con dicho tema que interesaran a estos jóvenes, su participación se dificultaría. Afortunadamente, *Cielo abajo*, al ser diseñado por su autor Fernando Marías para alcanzar a una audiencia contemporánea y joven, constituye un ejemplo del tipo de productos culturales que demuestran el impacto que el pasado puede tener en las vidas de personas que viven en la España de hoy.

Al leer esta obra, los receptores jóvenes ven cómo la experiencia que tuvo Joaquín Déchen en la batalla de Madrid deja un impacto perdurable en el resto de su vida. Leen cómo la historia de un participante en la Guerra Civil afecta a tres generaciones de gente (las tres Constanzas) y cómo un escritor en el siglo XXI ve la relevancia en todo eso hasta el punto en que ayuda archivar la memoria de estos personajes con la herramienta de la escritura al construir su metanovela. *Cielo abajo* es la perfecta introducción al género de la metaficción sobre la Guerra Civil; después de la lectura de este libro los lectores jóvenes pueden pasar a leer otras obras maestras de dicho género dirigidas a adultos, tales como las otras novelas que componen el

[103] Marianne Hirsch señala que los recuerdos de eventos históricos traumáticos que tengan los integrantes de las posgeneraciones "[are] not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation" (107).

corpus de estudio de esta disertación. Además, la lectura de *Cielo abajo* puede animar a los lectores adolescentes a interesarse en otros documentos históricos sobre el siglo XX en España. Ya que este análisis ha sido pionero en prestar atención sobre la recepción de la generación de los bisnietos del género de la metanovela, por medio de la novela juvenil *Cielo abajo*, se ha intentado abrir una nueva área de investigación dentro del campo de los estudios de la memoria. Por lo tanto, la investigación realizada en este capítulo sirve como un punto de partida para futuros proyectos que puedan aportar más sobre las aproximaciones de las nuevas generaciones a la interpretación de la Guerra Civil desde el presente.

CONCLUSIONES

Este proyecto de investigación ha abordado las posibilidades que surgen para crear un diálogo con la temática de la memoria sobre la Guerra Civil española desde una perspectiva de distanciamiento en el siglo XXI a partir de cuatro novelas del género de la metaficción historiográfica. El término "metanovela" es perfecto para describir la variedad de narración ejemplificada por las obras que constituyen el corpus de este estudio, ya que en todas ellas el artificio de su producción se expone abiertamente. Como se ha destacado a lo largo de esta tesis, la técnica de llamar la atención a la construcción autoconsciente de la ficción sirve para hacer que los lectores se den cuenta del proceso de la invención narrativa. Por lo tanto, ha sido posible exponer que el modo reflexivo que caracteriza los libros examinados en los capítulos de este estudio funciona especialmente bien para conectar los puntos de vista contemporáneos con los sucesos del pasado.

El hecho de que los protagonistas de los textos estudiados, varios de los cuales son, a su vez, escritores, utilicen una mirada retrospectiva separada por muchas décadas de la Guerra Civil ha sido subrayado como uno de los factores que viabilizan su capacidad de interpretar lo ocurrido con el beneficio de la distancia temporal. Es decir, en lugar de coexistir en el pasado con los personajes que vivieron durante la guerra y la dictadura, los narradores de las metanovelas analizadas comparten con los lectores de dichos libros la condición de vivir en el presente histórico. Por lo tanto, la lectura de las obras de este género no crea el efecto de transportar a los lectores al ámbito del año 1936 para que empaticen con los actores de la Guerra Civil y sus secuelas. En lugar de eso, los libros del género de la metanovela contemporánea

sobre la Guerra Civil yuxtaponen de forma muy deliberada cómo la lectura sobre el pasado desde una perspectiva anclada en la actualidad influye marcadamente en la recepción de la memoria histórica. Se ha destacado cómo la decisión de analizar exclusivamente narrativas que fueron publicadas durante un período limitado de sólo tres años, 2005 a 2007, ha permitido realizar un enfoque especial en el uso de la herramienta de la escritura reflexiva durante un momento crucial en la historia contemporánea de España: el del "boom memorístico" de la producción literaria en torno a la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica en 2007. De hecho, el discurso que llevó a la ratificación de esta ley fue acompañado de una corriente de actividad literaria y fílmica sobre el reconocimiento de las víctimas del franquismo. Como se ha resaltado en esta investigación, el movimiento para la recuperación de la memoria histórica, que empezó formalmente en 2000 cuando se fundó la ARMH, tuvo su eco correspondiente en la temática de la producción literaria de la primera década del siglo XXI. De entre los varios ejemplos de publicaciones de la primera década del siglo XXI, cuyo contenido se centra en la Guerra Civil o la dictadura franquista, para este proyecto se decidió analizar unas obras en las que la encrucijada entre el pasado y el presente fue construida a base de los mecanismos de la escritura reflexiva y el punto de vista retrospectivo, ya que se consideró que éstas eran las que más atención crítica necesitaban.[104]

A raíz de estas premisas, se ha llevado a cabo un análisis de cuatro novelas que ejemplifican las técnicas literarias mencionadas. El trabajo fue dividido en cuatro capítulos cada uno de los cuales se ha dedicado a la investigación de un libro distinto. Según el orden en que

[104] Es necesario aclarar que aunque *Soldados de Salamina* pertenece al mismo género que las novelas analizadas en este proyecto, ya que comparte con ellas las características de la escritura reflexiva y el punto de vista retrospectivo, no se le pudo dedicar un capítulo propio a esta obra. De hecho, esta metanovela es considerada por muchos críticos como pionera del género en el siglo XXI y ya se han realizado muchos estudios sobre la misma. Además, la fecha de publicación de *Soldados de Salamina* (2001) contribuyó a su exclusión de este proyecto, puesto que el objetivo era centrarse en novelas cuyo estreno las aproximaba más al año de la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica de 2007.

aparecieron en este estudio, las obras primarias han sido: *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes, *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) de Isaac Rosa y *Cielo abajo* (2005) de Fernando Marías. Las semejanzas entre las convenciones presentadas en cada una de las obras estudiadas para esta tesis doctoral indican que se puede hablar de un género de metanovela historiográfica contemporánea sobre la Guerra Civil, y por ende ha sido urgente realizar la indagación crítica de este proyecto. Los rasgos principales que se han destacado han sido: la yuxtaposición del presente del siglo XXI y el pasado de la Guerra Civil y la dictadura; el distanciamiento de la perspectiva sobre los acontecimientos del pasado; la mezcla llamativa entre la ficción y la realidad; la exposición del proceso de la construcción de una novela histórica, y la invitación a la participación de los lectores en la interpretación del texto. Además de identificar las características en común que sugieren la existencia de un canon compuesto por textos metaficticios publicados en torno al auge de la memoria sobre la Guerra Civil, se han extrapolado los elementos particulares de cada tipo de narrativa ejemplificada. Cada capítulo de la disertación ha señalado un estilo de escritura reflexiva diferente: la metaficción historiográfica clásica en *El corazón helado*; la ficción autoconsciente intertextual de personaje-escritor en *Mala gente que camina*; la parodia metaficticia en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* y la metaficción juvenil en *Cielo abajo*.

En este proyecto, se ha realizado un análisis de un espectro variado de ejemplos de metaficción con el fin de ilustrar las formas de diálogo contemporáneo con la memoria del pasado reciente que se ofrecen a un público lector que, por su parte, se ha visto exigido a interactuar activamente con el texto. Un tema secundario, pero esencial, ha sido la reflexión sobre el distanciamiento en el tiempo que separa a la Guerra Civil del público lector en el

presente, ya que se ha mostrado cómo el alejamiento temporal le está concediendo a la generación contemporánea una relación más dialógica con una época definida por el trauma histórico.

A tal fin, en el capítulo uno se han explorado los postulados que se acaban de citar a través de una lectura crítica de *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes. Se ha concluido que los mecanismos de la mirada retrospectiva y la reflexividad historiográfica en esa metanovela funcionan en tándem para producir un lugar de memoria literario muy accesible a una posgeneración. Es decir, Grandes usa las herramientas de la narrativa autoconsciente historiográfica en *El corazón helado* para hacer que los protagonistas, que son los "nietos" de la Guerra Civil, reconstruyan una posmemoria sobre las experiencias de guerra y dictadura de sus padres y sus abuelos. En este sentido, se ha usado el término "posmemoria" porque a estos personajes principales les faltan recuerdos autobiográficos de aquella época. A diferencia de *Otra maldita novela*, *Mala gente que camina* y *Cielo abajo*, en *El corazón helado* no hay ningún personaje diegético encargado de escribir sobre los descubrimientos que se van haciendo de la historia. Por lo tanto, *El corazón helado* es un ejemplo de una metaficción historiográfica más convencional. Puede ser por su estilo más tradicional por lo que *El corazón helado* es el único *bestseller* de los cuatro libros de este proyecto. Además, es la única de las cuatro obras que se ha traducido a varios idiomas además del español.

En el segundo capítulo se ha estudiado la intertextualidad y la reflexividad historiográfica en *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado en relación a la función del narrador que es, a su vez, el escritor de la metanovela. Se ha sostenido que el rasgo principal que distingue *El corazón helado* de *Mala gente que camina* es la medida de autoconciencia sobre la escritura que se subraya en cada texto. La novela de Grandes consiste en una narración reflexiva que se

considera historiográfica en su forma más clásica, ya que los datos empíricos y los inventados se confunden de modo intencional con el fin de cuestionar las fronteras entre la historia y la ficción. En *Mala gente que camina*, en cambio, el hecho de que el personaje-escritor figure prominentemente en la trama es un factor que resalta no sólo el proceso de escritura sino también la importancia de la recepción del lector en la re-escritura de la historia. Se ha señalado cómo en *Mala gente* el narrador se dirige a menudo al receptor para pedir su opinión sobre el texto que está escribiendo. Además de utilizar esta técnica, en esta metanovela se presenta una diversa representación de perspectivas sobre la necesidad de reconocer la historia de los niños desaparecidos durante el franquismo, lo cual fomenta un ejemplo de diálogo en el propio texto.

El tercer capítulo ha examinado el tipo de metaficción paródica que se encuentra en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Se ha mantenido que este texto es una parodia del género de la metanovela de la Guerra Civil contemporánea. Se ha analizado cómo *Otra maldita novela* funciona como una parodia, ya que los elementos referidos del género copiado son reconocibles desde la perspectiva del receptor. Específicamente, las tres convenciones de la metanovela que son parodiadas en la novela de Isaac Rosa son: en primer lugar, el hecho de que la investigación sobre el pasado de un personaje ajeno llevado a cabo por el protagonista asume relevancia personal para éste; en segundo lugar, la prominencia en la trama del tema de la lucha contra el olvido de la memoria de las víctimas de la Guerra Civil; y finalmente, la mirada retrospectiva que tienen los narradores sobre los acontecimientos relacionados con la historia. Por lo tanto, se ha propuesto que *Otra maldita novela* ejemplifica que las características de la metanovela de la Guerra Civil en los albores del siglo XXI se han hecho tan reconocibles que la parodia del género es viable.

En el capítulo cuatro se ha señalado la relevancia que tiene la metaficción sobre la memoria no sólo para la generación de "los nietos" de la Guerra Civil, la gente cuyos abuelos vivieron el conflicto en carne y hueso, sino que además existe una carencia en la crítica sobre la recepción de la memoria histórica de las nuevas generaciones. Al respecto, se ha acuñado el término de "bisnietos" para referirse a la generación de lectores españoles que nacieron a partir de los años noventa, y que, por ende, no tienen la posibilidad de tener ninguna memoria viva propia de nada que tenga que ver ni con la Guerra Civil ni con la dictadura, ya que nacieron mucho después de la Transición a la democracia. Para llenar el vacío de tratamiento crítico sobre la metaficción contemporánea dirigida al grupo demográfico más reciente de los lectores del milenio se ha analizado la novela juvenil *Cielo abajo* (2005) de Fernando Marías. Se ha señalado cómo *Cielo abajo* consta de las mismas características del género de la metaficción de la memoria sobre la Guerra Civil que presentan las otras novelas de este estudio. Este análisis ha dado más cuerpo al proyecto en su totalidad ya que ha sido la primera investigación de la metaficción juvenil diseñada para generar diálogo entre el presente y el pasado de España que se ha publicado en la crítica hispánica.

De esta manera, la relevancia de la memoria histórica de la Guerra Civil española en la época contemporánea se ha investigado desde cuatro ángulos diferentes pero complementarios. Con esta disertación se ha añadido un aporte importante al campo de estudios que analizan la confluencia entre la producción narrativa en España de índole memorística, la herramienta de la escritura reflexiva y el cuestionamiento de las fronteras entre la ficción y la historia. Por medio de los análisis de las conexiones y diferencias entre los textos primarios que se ha realizado a lo largo de la tesis, se han puesto todos estos elementos en un diálogo crítico. El resultado de este trabajo ha sido una mirada renovada sobre el lugar de la metaficción en la re-escritura del pasado

y la recuperación de la memoria histórica. Se ha propuesto que el punto de vista contemporáneo reflejado en *El corazón helado*, *Mala gente que camina*, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* y *Cielo abajo* lleva el diálogo sobre el impacto de la Guerra Civil en la actualidad más allá del nivel que hubiera sido posible antes del cambio de siglo. Se ha planteado que la técnica reflexiva de re-escribir la historia de la Guerra Civil ha convertido el contenido de una realidad traumática en una forma de ficción más accesible para la audiencia contemporánea.

En conclusión, la literatura reflexiva que se encuentra en las metanovelas de este proyecto sirve como un método muy apropiado para conceder un lugar de memoria a los fantasmas de la Guerra Civil durante la primera década del siglo XXI, cuando la explosión del interés en la memoria histórica llegó a un apogeo con la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica en 2007. Al mantener en primer plano la perspectiva contemporánea sobre la historia con la presencia de narradores y protagonistas que viven en la actualidad, las metanovelas de Grandes, Prado, Rosa y Marías reafirman el diálogo sobre la memoria en el día presente. Los personajes de estas obras ejemplifican una diversidad de miradas sobre el papel de los recuerdos de la Guerra Civil en la conceptualización del pasado. De esta forma, se establece un aprecio de la memoria colectiva por lectores ajenos a la experiencia de la dictadura. Como afirma Aguilar Fernández, usando la teoría de la memoria colectiva, "[e]l recuerdo […] no puede nunca ser ajeno a las circunstancias en que se genera; de alguna forma, el pasado atraviesa el filtro del presente para llegar a nosotros" (39). Acierta la autora al subrayar que "[e]s verdad que el presente está constituido por el pasado pero también es cierto que su retención y reconstrucción están ancladas en el presente" (Aguilar Fernández 55). Las metanovelas que emplean la herramienta de la escritura para fomentar el diálogo con el pasado, como se ha demostrado con este proyecto de investigación, aspiran a que los lectores formen su propio entendimiento de

cómo la Guerra Civil puede haber afectado su identidad y la de su familia. Aunque ha sido necesario limitar el alcance de este proyecto a cuatro metanovelas contemporáneas de las letras españolas, seguramente se necesita mucha más investigación para entender mejor cómo se seguirá desarrollando el discurso sobre los lugares de memoria de la Guerra Civil. A pesar de que la popularidad de la literatura sobre esta temática se haya visto reducida en años posteriores a la publicación de las novelas estudiadas en este trabajo, se espera que el presente análisis suscite más interés en la importancia de este campo. Futura atención crítica sobre el uso de los mecanismos empleados por los autores cuyos libros han sido explorados en estas páginas revelará más de los factores que apuntan hacia un canon de la metanovela historiográfica española del siglo XXI.

OBRAS CITADAS

Afatsawo, Dieudonné. "Where Has the Future Gone? Explaining the Generación Ni-Ni/The Neither-Nor Generation in Spain." *2011 European Studies Conference Selected Proceedings*. Ed. Juliette Parnell. Omaha: U of Nebraska at Omaha, 2011. Web.

Aguado, Carlos. "Las dos Españas del Siglo XXI: Setenta años después del fin de la guerra, España continúa dividida". Suite101.net, 3 de julio de 2013. Web. 9 de julio de 2014.

Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española.* Alianza Editorial: Madrid, 1996. 25-59. Print.

Allen, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000. Print.

Alted, Alicia y Lucienne Domergue. *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999.* Madrid: Lerko, 2003. Print.

Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: U of California P, 1975. Print.

Amago, Samuel. "Speaking for the Dead: History, Narrative, and the Ghostly in Javier Cercas's War Novels." *Unearthing Franco's Legacy. Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. Eds. Carlos Jerez-Farrán and Samuel Amago. Notre Dame, IN: U of Notre Dame P, 2010. 243-261. Print.

---. *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburg: Bucknell UP, 2006. Print.

Boyd, Michael. *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*. Lewisburg: Bucknell UP, 1983. Print.

Brown, Joanne and Nancy St. Clair. *The Distant Mirror: Reflections on Young Adult Historical Fiction*. Lanham, Maryland: Scarecrow P, 2006. Print.

Camarero, Jesús. *Intertextualidad: Redes de textos y literatura transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos, 2008. Print.

Cardús i Ros, Salvador. "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*. Atlanta: Rodopi, 2000. 17-28. Print.

Caruth, Cathy. "Introduction: The Wound and the Voice." *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1996. 1-9. Print.

Castillo, Debra A. "Never-Ending Story: Carmen Martín Gaite's *The Back Room*." *PMLA* 102.5 (1987): 814-828. Print.

Cenarro Lagunas, Ángela. "Historia y memoria del Auxilio Social del falange". *Pliegos de Yuste* 11-12, 2010. Print.

Christensen, Inger. *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Bergen: Universitetsforlaget, 1981. Print.

Cifre Wibrow, Patricia. "Memoria metaficcionalizada en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaac Rosa". Eds. Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez. *La memoria novelada: Hibridización de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010).* Bern: Peter Lang, 2012. 169-188. Print.

Colmeiro, José. "Conjurando los fantasmas del pasado en *El cuarto de atrás". Carmen Martín Gaite: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*. Eds. Kathleen M. Glenn y Lissete Rolón Collazo. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003. 69-88. Print.

---. *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005. Print.

---. "A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain." *Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature* 4 (2011): 17-34. Web.

---. "¿Una nación de fantasmas?: Apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista". *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 4 (2001): 17-34. Web.

Colomer, Teresa. *La formación del lector literario: Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: El árbol de la memoria, 1998. Print.

Corbalán, Ana. "Metaficción historiográfica en la novela española del siglo XXI: Hacia una reconstrucción del pasado nacional". *Cuaderno internacional de estudios humanísticos y literatura* 16 (2011): 22-34. Print.

Corredera González, María. *La guerra civil española en la novela actual: Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid: Iberoamericana, 2010. Print.

Cuddon, J.A. "Intertextuality." *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999. 424. Print.

---. "Bildungsroman." *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999. 81-2. Print.

Cuevas Gutiérrez, Tomasa. *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Ed. Jorge J. Montes Salguero. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004. Print.

Daniels, Cindy Lou. "Literary Theory and Young Adult Literature: The Open Frontier in Critical Studies." *The Alan Review* 33.2 (2006): 78-82. Print.

Davis, Madeleine. "Is Spain Recovering its Memory? Breaking the *Pacto del Olvido*." *Human Rights Quarterly* 27 (2005): 858-880. Print.

Díaz Armas, Jesús y Carina Rodrigues. "Libros ficticios y universales: la intertextualidad como diálogo". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* 11 (2013): 61-70. Print.

Di Benedetto, Christine. "*Mala gente que camina* de Benjamín Prado. Encuesta sobre los niños desaparecidos del franquismo. Cuestión genérica y metaficción". *La memoria novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y El franquismo (2000-2010)*. Bern: Peter Lang, 2012. 199-211. Print.

Erikson, Kai. "Notes on Trauma and Community." *Trauma: Explorations in Memory.* Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995. 183-199. Print.

Er ruso. Weblog comment. *Libros, Narrativa juvenil: Cielo abajo.* Revistabar.com, 2 de junio de 2009. Web. 25 de mayo de 2014.

Ferrán, Ofelia. *Working through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell UP, 2007. Print.

Gallego Méndez, María Teresa. *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid: Taurus, 1983. Print.

García Urbina, Gloria. "No basta con que callemos. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado: Una reivindicación de la historia completa". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 33 (2006): n. pag. Web. 4 feb. 2013.

Gaspar, Catalina. *Escritura y metaficción*. Caracas: La Casa de Bello, 1996. Print.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. 1982. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: U of Nebraska P, 1997. Print.

Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española.* Madrid: Iberoamericana, 2006. Print.

Gómez-Montero, Javier. "Crónica parcial de la memoria literaria de la Transición española". *Memoria literaria de la Transición española.* Ed. Javier Gómez-Montero. Madrid: Iberoamericana, 2007. 7-16. Print.

González, Juan Jesús y Fermín Bouza. *Las razones del voto en la España democrática, 1977-2008.* Madrid: Los libros de la catarata, 2009. Print.

González Pérez, Soledad, María González Pérez y Virtudes María Corral Pérez. "4º ESO Guía Nº 35 1. Información bibliográfica 2. El autor". Dokuteca, n.d. Web. 25 de mayo de 2014.

"Gordon McNeer." University of North Georgia. 2014. Web. 20 de julio de 2014.

Gossman, Lionel. "History and Literature: Reproduction or Signification." *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*. Eds. Robert H. Canary and Henry Kozicki. Madison: U of Wisconsin P, 1978. 3-39. Print.

Grandes, Almudena. *El corazón helado.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Print.

---. "Machado es el dechado de virtudes republicanas por excelencia. Entrevista con Almudena Grandes sobre *El corazón helado*". Raquel Macciuci y Virginia Bonatto. *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas* 9.11 (2008): 123-41. Print.

Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. 1950. Trans. J. Ditter, Jr. y Vida Yazdi Ditter. New York: Harper & Row, 1980. Print.

Hansen, Hans Lauge. "Auto-Reflection on the Processes of Cultural Re-Memoration in the Contemporary Spanish Memory Novel." *War: Global Assessment, Public Attitudes and Psychosocial Effects*. Ed. Nathan R. White. Hauppauge, NY: Nova Science Publishers, 2013. 87-122. Print.

---. "Formas de la novela histórica actual". Eds. Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez. *La memoria novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo* (2000-2010). Bern: Peter Lang, 2012. 83-103. Print.

---. "Multiperspectivism in the Novels of the Spanish Civil War." *Orbis Litterarum* 66:2 (2011): 148-66. Print.

Helena. Weblog comment. *Libros, Narrativa juvenil: Cielo abajo.* Revistabar.com, 30 de mayo de 2011. Web. 25 de mayo de 2014.

Herzberger, David. "Introduction. Narrative Intimacies: Fiction and History." *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain.* Duke UP, 1995. 39-65. Print.

---. "Reading Fiction through Historiography (or Vice Versa?)." *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*. Eds. José Colmeiro, Christina Dupláa, Patricia Greene, Juana Sabadell. Hanover, NH: Dartmouth. 1995. 35-44. Print.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-28. Print.

Hunt, Peter. *Criticism, Theory, and Children's Literature*. Oxford: Basil Blackwell, 1991. Print.

Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction." *Metafiction*. Ed. Mark Currie. London: Longman, 1995. 71-91. Print.

---. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." *Intertextuality and American Fiction.* Eds. Patrick O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989. 3-32. Print.

---."Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time." *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. 105-23. Print.

---. "Intertextuality, Parody, and the Discourses of History." *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. 124-40. Print.

---. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 1980. Print.

---. "The Politics of Postmodern Parody." *Intertextuality*. Ed. Heinrich F. Plett. New York: Walter de Gruyter, 1991. 225-36. Print.

Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Eds. Leitch et al. Cambridge: Cambridge UP, 2010. 1846-60. Print.

Jerez-Farrán, Carlos y Samuel Amago. *Unearthing Franco's Legacy. Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. Notre Dame, IN: U of Notre Dame P, 2010. Print.

Juan-Navarro, Santiago. "La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista: en el contexto de la teoría interamericana". *Colección Eutopías*. *Documentos de trabajo.* Valencia: Episteme, 1998. 1-38. Print.

Juliá, Santos. *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2006. Print.

Jünke, Claudia. "'Pasarán años y olvidaremos todo': La Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España". *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales.* Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2006. 101-29. Print.

Kellner, Hans. *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*. Madison: U of Wisconsin P, 1989. Print.

Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Atlanta: Rodopi, 2000. 65-82. Print.

---."The Languages of Silence: Historical Memory, Generational Transmission and Witnessing in Contemporary Spain." *Journal of Romance Studies* 9.3 (2009): 23-35. Print.

---. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War." *Poetics Today* 28.1 (2007): 89-116. Print.

---. "The Politics of Memory in Contemporary Spain." *Journal of Spanish Cultural Studies* 9.2 (2008): 119-25. Print.

Laboire, Pierre y Jean-Pierre Amalric. "Capítulo Preliminar. Vaivén de las memorias: La significación del exilio se construye". *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999.* Eds. Alicia Alted y Lucienne Domergue. Madrid: Lerko Print, 2003. 17-26. Print.

LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: John Hopkins UP, 2001. Print.

Langa Pizarro, M. Mar. *Del Franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-2000). Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Universitat d'Alicant, 2004. Print.

---. "La novela histórica española en la transición y en la democracia". *Anales de Literatura Española* 17 (2004): 107-20. Print.

"Lecturas previstas para el curso 2012-2013". *Dpto. de Lengua Castellana y Literatura del Instituto de Educación Secundaria Andrés Laguna*. Dokuteca, n.d. Web. 25 de mayo de 2014.

Leitch, Vincent B. et al, eds. "Julia Kristeva." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Cambridge: Cambridge UP, 2010. 2067-71. Print.

"Ley 46/1977". *Boletín Oficial del Estado*. Web. 15 Oct. 2010. <http:// www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/doc.php?id=BOE-A-1977-24937>.

"Ley 52/2007". *Boletín Oficial del Estado*. Web. 1 Mar. 2010. < http:// www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/doc.php?id=BOE-A-2007-22296>.

"Libros de lectura propuestos". *Dpto. de Lengua y Literatura del Instituto de Martínez Uribarri*. Plataforma educativa IES Martínez Uribarri, 18 de octubre de 2010. Web. 16 de junio de 2014.

Loureiro, Ángel G. "Pathetic Arguments." *Journal of Spanish Cultural Studies* 9.2 (2008). 225-237. Print.

Lowenthal, David. *The Past Is a Foreign Country*. New York: Cambridge UP, 1985. Print.

Macciuci, Raquel. "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario". *Entre la memoria propia y la ajena: Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Del lado de acá ediciones, 2010. 17-49. Print.

Machado, Manuel. "Dedicatoria". *Poesía de guerra y posguerra.* Ed. Miguel D'Ors. Granada: U de Granada, 1992. Print.

Mai, Hans-Peter. "Bypassing Intertextuality: Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext." *Intertextuality*. Ed. Heinrich F. Plett. New York: Walter de Gruyter, 1991. 30-59. Print.

Mainer, José-Carlos y Santos Juliá Díaz. *El aprendizaje de la libertad 1973-1986: La cultura de la transición*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. Print.

Mangini, Shirley. *Memories of Resistance: Women's Voices from the Spanish Civil War.* London: Yale UP, 1995. Print.

Marías, Fernando. *Cielo abajo*. Madrid: Anaya, 2005. Print.

---. "Entrevista: Fernando Marías". Entrevista por Nerea Marco. *El templo de las mil puertas: Revista online de literatura juvenil* 25, 2011. Web. 23 de mayo de 2014.

Martín, Andreu. "¿Por qué la literatura juvenil?" *Cuaderno de literatura infantil y juvenil* 8.72 (1995): 24-8. Print.

Martín Galván, Juan Carlos. *Voces silenciadas: La memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española del siglo XXI*. Madrid: Libertarias, 2009. 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". Eds. Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez. *La memoria novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010).* Bern: Peter Lang, 2012. 157-67. Print.

Mecke, Jochen. "En busca de una estética postdictatorial: Guerra Civil y dictadura en las novelas de Isaac Rosa". *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2011. 121-35. Print.

Merino, Eloy E. y H. Rosi Song, eds. *Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Lewisburg, Bucknell UP, 2005. Print.

McCallum, Robyn. "Very Advanced Texts: Metafictions and Experimental Work." *Understanding Children's Literature*. Ed. Peter Hunt. New York: Routledge, 2003. 138-50. Print.

Michaels, Walter Benn. "The Victims of New Historicism." *The Uses of Literary History*. Ed. Marshall Brown. Durham: Duke UP, 1995. 187-96. Print.

Molinero, Carme. "La transición y la 'renuncia' a la recuperación de la 'memoria democrática'". *Journal of Spanish Cultural Studies* 11.1 (2010): 33-52. Print.

Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: Literatura y cine en la España Democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002. Print.

Neumann Giessen, Birgit. "What Makes Literature Valuable: Fictions of Meta-Memory and The Ethics of Remembering." *Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*. Eds. Astrid Erll, Herbert Grabes and Ansgar Nunning. Berlin: De Gruyter, 2008. 131-52. Print.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26 (1989): 7-24. Print.

Ofer, Inbal. "Historical Models- Contemporary Identities: The Sección Femenina of the Spanish Falange and its Redefinition of the Term 'Femininity'." *Journal of Contemporary History* 40.4 (2005): 663-74. Print.

Orr, Mary. *Intertextuality: Debates and Contexts.* Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2003. Print.

Pedreño Gómez, José M. "¿Quiénes somos?" *Federación estatal de foros por la memoria*. noviembre 2002. Web. 1 de marzo de 2012.

Pennebaker James W. and Becky J. Banasik. "On the Creation and Maintenance of Collective Memories: History as Social Psychology." *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*. Eds. James W. Pennebaker, Dario Paez, Bernard Rimé. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1997. 3-19. Print.

Phiddian, Robert. "Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?" *New Literary History* 28.4 (1997): 673-96. Print.

Pinar, Ana. "*Cielo abajo.* Fernando Marías". Madrid: Anaya, 2007. Web. 25 de mayo de 2014.

Plett, Heinrich F. "Intertextualities." *Intertextuality*. Ed. Heinrich F. Plett. New York: Walter de Gruyter, 1991. 3-29. Print.

Prado, Benjamín. *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara, 2006. Print.

---. “España fue el laboratorio de horrores del siglo XX”. Entrevista por Silvina Friera. *Página 12*. 3 de mayo de 2009. Web. 21 de enero de 2013.

---. “Benjamín Prado: Literatura y derechos humanos: Gente mala que camina”. Entrevista por Damián Blas Vives. *Evaristo cultural: Revista virtual de arte y literatura* 7, 2009. Web. 21 de febrero de 2013.

Preston, Paul. *Palomas de Guerra: Cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico*. Barcelona: Plaza y Janés, 2001. Print.

Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995. Print.

Radstone, Susannah. “Memory Studies: For *and* Against.” *Memory Studies* 1.1 (2008): 31-9. Print.

---. “Reconceiving Binaries: The Limits of Memory.” *History Workshop Journal* 59 (2005): 134-50. Print.

Ranzato, Gabriele. *The Spanish Civil War: A Century in Focus*. Trans. Janet Sethre Paxia. New York: Interlink Books, 2005. Print.

Resina, Joan Ramón. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Atlanta: Rodopi, 2000. Print.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición).* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998. Print.

Richards, Chris. *Forever Young: Essays on Young Adult Fictions*. New York: Peter Lang, 2008. Print.

Richards, Michael. “Collective Memory, the Nation-State and post-Franco Society.” *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Eds. Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas. London: Oxford UP, 2000. 38-47. Print.

Rivas, Manuel. *El lápiz del carpintero*. Madrid: Punto de lectura, 2007. Trad. Dolores Vilavedra. 1998. Print.

Roberts, Brian. “Photographic Portraits: Narrative and Memory.” *Forum: Qualitative Social Research* 12.2 (2011): n. pag. Web. 1 Dec. 2012.

Rosa, Isaac. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil: Lectura crítica de La malamemoria!* Barcelona: Seix Barral Biblioteca Breve, 2007. Print.

---. “De la escritura exigente a la escritura responsable: Entrevista a Isaac Rosa”. Entrevista por Mélanie Valle Detry. *Manuscrt.Cao* 9 Web. 10 de febrero de 2014.

Rose, Margaret A. *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge: Cambridge UP, 1993. Print.

Santamaría Colmenero, Sara. "Historia, testigo y nación en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado". *La memoria novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo (2000-2010)*. Ed. Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez. Bern: Peter Lang, 2012. 55-67. Print.

Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: U of Illinois P, 1979. Print.

Sinova, Justino. *La censura de prensa durante el franquismo*. 1989. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. Print.

Skłodowska, Elżbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991. Print.

Socolovsky, Jerome. "Thousands of Children Stolen during Franco Rule." *Morning Edition*. National Public Radio, 1 April 2009. Web. 24 March 2013.

Soldevila Durante, Ignacio y Javier Lluch Prats. "Novela histórica y la responsabilidad social del escritor: El camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*". *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas* 7.8 (2006): 33-44. Print.

Souto, Luz Celestina. "Mala gente que camina: De la expropiación a la reconstrucción de la memoria". *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas* 12.16 (2010):69-93. Print.

Srivoranart, Penpisa. "Distintos aspectos de la subjetividad en *Nada* y *Mala gente que camina*". *Espéculo: Revista de estudios literario* 47 (2011): n. pag. Web. 4 feb. 2013.

Teixidor, Emili. "Literatura juvenil: las reglas del juego". *Cuaderno de literatura infantil y Juvenil* 72.8 (1996): 8-15. Print.

Tronsgard, Jordan. "Looking for History in all the Write Places: Fiction, Non-fiction, and Politics in *Mala gente que camina*." *(Re)writing the Civil War: The Ironic Collision of Fiction, Non-Fiction, and Fantasy in Four Novels at the New Millenium*. University of Ottawa (Canada), 2009. Canada: *ProQuest Dissertations and Theses (PQDT)*. Web. 5 Feb. 2013.

Ulrich, Winter, ed. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Print.

Urioste, Carmen de. "Memoria de la Guerra Civil y modernidad: El caso de *El corazón helado* de Almudena Grandes". *Bulletin of Hispanic Studies* 87.8 (2010): 939-60. Print.

Veeser, H. Aram. "Introduction." *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989. IX-XVI. Print.

Vicent, Manuel. “Los nietos”. *El País*. 29 de enero de 2012. Web. 24 de septiembre de 2012.

Vinyes, Ricard. “Las desapariciones infantiles durante el franquismo y sus consecuencias”. *International Journal of Iberian Studies* 19.1 (2006): 53-71. Print.

Vinyes, Ricard, Montse Armengou y Ricard Belis. *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona: Plaza Janés, 2002. Print.

Watkins, Tony. “Cultural Studies, New Historicism and Children’s Literature.” *Literature for Children: Contemporary Criticism*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge, 1992. 173-95. Print.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984. Print.

White, Hayden. *The Content of the Form*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1987. Print.

---. “The Historical Text as Literary Artifact.” *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*. Madison: U of Wisconsin P, 1978. 41-62. Print.

---. “New Historicism: A Comment.” *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989. 293-302. Print.