



## Comunicaciones

### Mercado, pedagogía e intervención en la narrativa de la memoria en España

Juan Antonio Ennis

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de La Plata  
Universidad Nacional de la Patagonia Austral/Unidad Académica Río Gallegos

#### Resumen

Aunque sujeta a debates y cuestionamientos de diverso tipo, blanco de expresiones de hastío o reproche ante los abusos realizados sobre una materia sensible, la literatura que se ocupa en España de la memoria traumática del pasado reciente no deja de ser, sin dudas, objeto de un incesante interés expresado sobre todo en el volumen de ventas de ciertas novelas y ensayos relacionados con el tema. Este interés trasciende las fronteras de España, acompañando un proceso paralelo de transnacionalización tanto del mercado literario como de los discursos sobre la memoria. Aquí se propone el examen, en un corpus acotado de textos de la narrativa española de los últimos años (textos de Javier Cercas, Benjamín Prado, Almudena Grandes, Isaac Rosa, Antonio Muñoz Molina, Ignacio Martínez de Pisón, entre otros), de la recurrente autojustificación (en el linde paratextual o bien dentro del mismo cuerpo del texto, que asume con frecuencia una tonalidad metaficcional) de los usos y abusos de la historia y la memoria en la literatura, y con ello del modo en el cual se problematiza, desde estos textos, el lugar de la literatura en el presente, su relación con la historia, la política y el mercado.

**Palabras clave:** Narrativa española contemporánea – historia – memoria – mercado – intervención

El de los estudios literarios es un objeto que, sobre todo en el último siglo, se ha visto ante una permanente necesidad de redefinición y delimitación, habitando un campo de posibilidades que va desde los criterios más estrictamente excluyentes, que sólo dejaban entrar en el *designatum* de la literatura a aquellos textos de la más radical modernidad artística, a la ampliación del panorama que depararan tendencias como la de los *cultural studies*, hasta los necesariamente más generosos límites ofrecidos por el mercado editorial en los rótulos llevados a los anaqueles de las librerías o a las listas de los más vendidos. Por eso mismo, a la hora de describir tendencias, percibir desarrollos más o menos representativos, ensayar un enunciado relativamente certero acerca de un campo como el de, en este caso, la zona de la literatura identificable como “narrativa española contemporánea”, resulta inevitable volver a preguntarse por la extensión de ese nombre, por el lugar que el conjunto de textos a interrogar ocupa en su contexto de lectura.

Nos encontramos, así, en este caso en particular, ante una tendencia clara en un conjunto de textos narrativos cuyo éxito literario viene medido tanto por el aval que la crítica más reputada o los premios de prestigio puedan otorgarle como, sobre todo, por lo extendido de su difusión. A tal punto, que se escuchan en ellos voces narrativas seguras de estar dirigiéndose a un público relativamente amplio y atento, que asumen un lugar y una función precisos, desde su profesión de escritores de ficciones literarias –que además firman periódicamente columnas de opinión, crónicas o reportajes en la prensa diaria–, para interpelar, enseñar a una sociedad aquello que falta o ha sido tergiversado, o corre el riesgo de perderse o devenir definitivamente ficción en su memoria histórica.



El asunto, la preocupación común a esta serie de, en su mayoría, novelas de los últimos diez años, tiene que ver con los diversos modos de revisitar, de volver a narrar e interrogar desde el presente de una generación ya distante, el pasado traumático de guerra civil y dictadura en la España del siglo XX. Esta obsesión por el pasado aparece como un denominador común de la época, tal como se reconoce en la introducción al último volumen editado de la *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer, donde se la señala como nítido protagonista de la narrativa del siglo XXI.<sup>1</sup> Menos condescendiente con este afán rememorativo, el mismo José-Carlos Mainer aseveraba pocos años antes que lo que se estaba gestando en el ámbito de la novela española de vocación histórica era una verdadera “infección sentimental”.<sup>2</sup>

Si la producción literaria de ficciones de la memoria de la guerra civil y el franquismo se ofrece abundante, la misma impresión puede obtenerse de la producción crítica en torno a esa literatura, uno de cuyos rasgos es la pregunta recurrente por el motivo y la función de esa constante vuelta sobre el pasado, y en esa vuelta, cuál es el motivo y la función de la crítica. Así, si bien en algunos estados de la cuestión recientes encontramos una apelación más o menos entusiasta al compromiso asumido por esta literatura, cuya exhumación de las imágenes, las historias y los documentos del pasado –en un registro construido sobre un permanente ir y venir entre la historia y la literatura, entre la ficción y el documento, verdadero montaje memorístico– se lee en consonancia con la exhumación de las llamadas “fosas del olvido” y los avances de la Ley de Memoria histórica,<sup>3</sup> no deja de pesar al mismo tiempo la perspectiva más escéptica sobre la guerra civil como conveniente artículo de consumo en la hipertrofiada industria cultural de nuestro nuevo siglo<sup>4</sup>. Sabida es la vanidad,

---

1 “Mientras fue difícil identificar el meridiano de la democracia, hacia finales de los años ochenta, una poética común a los narradores, quizá el siglo XXI sí ha alzado como protagonista visible en el mundo literario la recreación del pasado fundador de nuestro siglo XX: la guerra civil y sus consecuencias, a veces con incursiones en el exilio. Pero en todo caso con la conciencia cultural de que esa etapa es, para quienes no la vivimos y somos nietos de la guerra, el espacio mítico del presente: el pozo profundo y estéril del que sin embargo nació una democracia sin la menor inquietud por sus esencias hispánicas ni por su especificidad, anuladas por el propio sistema cultural democrático y arrumbadas definitivamente por los nuevos sistemas de comunicación tecnológica” (Ródenas y Gracia, 2011:8).

2 “[...] en la literatura de la guerra civil, manantial que no cesa, puede registrarse ya el comienzo de una infección sentimental, una distancia piadosa que es consecuencia de la distancia temporal, de la edad de los escritores y, sin duda, de esa imagen fundamentalmente bibliográfica que el tema tiene para muchos de ellos” (Mainer, 2005:103; cfr. Gerhardt, 2010).

3 El libro publicado recientemente por Corredera González en la editorial Vervuert se puede situar en esta línea: “En España, son hoy las generaciones que no participaron en la guerra y especialmente las más jóvenes, como los autores de las novelas o todos aquellos jóvenes que colaboran en las excavaciones de fosas comunes, las que han entablado ya una relación de responsabilidad respecto al pasado y a las víctimas de la guerra. La responsabilidad de desenterrar las calaveras, que junto con los restos de sus objetos, denuncian la verdad silenciada de la historia. Pero la responsabilidad pasa también por hacer parte del presente un pasado desconocido, y como en la novela, dar la palabra a voces silenciadas por la historia, apoderándose mediante la ficción narrativa de la verdad de su memoria. Por eso, la conexión de compromiso que entablan las generaciones actuales con el pasado es una relación de diálogo, porque traen al presente partes de la historia que han quedado interrumpidas, que están ausentes en nuestro presente” (Corredera González, 2010:20).

4 Esta postura se encuentra largamente desarrollada en el libro de Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente*, sobre todo en su capítulo inicial. Según el autor, “[n]o constituiría un exceso de cinismo concluir que uno de los motivos por los que aquel evento de la historia de España, no precisamente el más halagüeño, ha logrado cierta popularidad es porque resulta rentable para una industria cultural como la española.” (Gómez López-Quiñones, 2006: 14). Así, su respuesta a esta tensión, que Ana Luengo había dado en denominar desde el título de su libro *La encrucijada de la memoria*, encrucijada de los caminos del compromiso y el efectismo generoso en ventas (caminos, que, como vemos, pueden tener múltiples puntos de intersección) (v. Luengo, 2004:11), se vuelca, al menos al sentar las bases de su estudio de la literatura y el cine alrededor de la guerra civil en los últimos años, hacia el costado más escéptico de la cuestión. Así corrobora poco después: “Cualquier tipo de optimismo debiera tener en cuenta dos factores. Primero, el recuerdo progresista y reivindicativo de la Guerra Civil se produce en una sociedad que metaboliza dicha contienda en tanto que artículo de consumo (“commodity”). [...] En segundo lugar, este libro se plantea si la Guerra Civil ha logrado un espacio protagónico en la cultura española y en su virtual escenario histórico porque dicho evento ya no supone una amenaza (su



o al menos la infructuosidad crítica de los extremos de la celebración o la condena de este tipo de tendencias. Sin embargo, no deja de ser necesario tener en cuenta al menos en cuanto polos de atracción o rechazo, extremos de un continuo, estas dos posibilidades estereotipadas de la memoria en el siglo XXI. A primera vista resulta evidente, sin dudas, que se trata del torrente avasallador de una moda. Un joven novelista conocedor de este terreno como Isaac Rosa plantea lo problemático de esta situación más de una vez tanto en sus novelas como en diversas entrevistas o discursos publicados, con punzante sarcasmo: la guerra civil se ha vuelto una suerte de *passepourtout*, fondo para cualquier ficción de carácter más o menos universal, escenario privilegiado del pasado para los lectores del presente. Así, cuando una de las voces narrativas (o, mejor dicho, lectoras) de *El vano ayer* refiere la animosidad extendida hacia el *boom* memorístico de los últimos años, lo hace parodiando el persistente reparo en no avivar viejos enconos, puesto que

sólo los rencorosos insisten en recuperar hechos que a nadie interesan, y si interesan es sólo mediante otros, digamos, tratamientos literarios, convirtiendo el período en territorio de la novela de época, la novela histórica, referirse a la guerra civil o a la larga posguerra con el mismo apasionamiento con que se escribe del Egipto faraónico. (Rosa, 2004: 250)

Esta perspectiva crítica sobre la instrumentalización y en apariencia consecuente neutralización de la memoria traumática del pasado reciente<sup>5</sup> se refuerza a lo largo de los demás textos de Rosa y encuentra en la relectura de su primera novela, *La malamemoria* (1999) por parte de un entrometido, irreverente e insidioso lector crítico en *Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) un particular énfasis, que concluye con esta elocuente coda:

Y a todo esto, ¿qué queda de esa mala memoria contra la que se alzaban las armas de la literatura? ¿Y qué queda de las víctimas? ¿Y de la guerra? ¿Qué queda de las intenciones vindicativas del autor? Nos tememos que, una vez más, la guerra, la memoria, las víctimas, se convierten en un pretexto narrativo, y lo que se pretendía una novela revulsiva se conforma con una historia entretenida, un ejercicio de estilo, una convencional trama de autoconocimiento y, por supuesto, de amor. Eso sí, con la guerra civil al fondo, actuando de referente atractivo, reconocible, donde el lector se siente cómodo y se muestra curioso. Novelas como ésta pueden hacer más daño que bien en la construcción del discurso sobre el pasado, por muy buenas intenciones que se declaren. Debido a las peculiaridades del caso español, a la defectuosa relación que tenemos con nuestro pasado reciente, la ficción viene ocupando, en la fijación de ese discurso, un lugar central que tal vez no debería corresponderle, al menos no en esa medida. Y sin embargo lo ocupa, lo quiera o no el autor, que tiene que estar a la altura de esa responsabilidad añadida. Vale. (Rosa, 2007: 445)

Pertenciente a una generación mayor, pero consagrado póstumamente con un libro aparecido en el mismo año que *El vano ayer* (2004), Alberto Méndez, en la cita de Piera que

---

potencial revulsivo e inquietante ha sido desactivado), o bien porque algunas modalidades de representación que actualmente se proponen liman dicho potencial" (Gómez López-Quifones, 2006:15).

<sup>5</sup> En este punto, de todas formas, sería interesante pensar este tipo de debates en torno a la instrumentalización o mercantilización de la memoria como formas de neutralizar su potencial crítico a la luz de enfoques como el propuesto por Andreas Huyssen hace ya 25 años para el análisis de la emisión televisiva *Holocaust* y las múltiples críticas de las que fuera objeto (Huyssen, 2006 [1986], cap. 6).



funciona como pórtico de ese breve y extraordinario conjunto de relatos titulado *Los girasoles ciegos* (2004), apunta precisamente a esa necesidad de narrar(se) el pasado en una manera que haga posible la elaboración de un duelo impedido por la censura y los pactos de silencio que siguieron a las “derrotas” tematizadas en sus páginas.

La crítica literaria dedicada a explorar este mismo terreno ofrece una buena muestra del modo en el cual se organiza esta tensión, entre el alivio, la celebración y la alarma. Buen ejemplo de ello ofrece el libro de Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente* (2006), que tomando distancia igualmente de los revisionismos fundados en el *boom* memorístico y del optimismo progresista en la función de la ficción en la recuperación de la memoria colectiva, al dar cuenta de la presencia dominante de la discusión acerca de la guerra civil en el espacio público de la España contemporánea, y de los modos en que esta presencia repercute en la narrativa, el discurso historiográfico y el cine, vincula esta proliferación de relatos a la neutralización de su potencial revulsivo “en una sociedad que metaboliza dicha contienda en tanto que artículo de consumo (“commodity”)” (Gómez López-Quiñones, 2006: 15). En un trabajo publicado en el mismo año en la misma editorial, Claudia Jünke, por su parte, observa otra modalidad del entramado de esta memoria, convertida en un escenario prestigioso y lejano. Desde su enfoque, la Guerra Civil española asume en la literatura y el cine contemporáneos la forma de un lugar de memoria (tomando el concepto de Nora, 1997) ajeno a las controversias del pasado, posible escenario estereotípico para la puesta en escena de estructuras ficcionales más o menos universales, como la lucha entre el bien y el mal, el amor o la traición: “En el modo de la ficción se inicia una despolitización, deshistorización y descontextualización del acontecimiento histórico que por lo tanto está establecido como punto de cristalización para una memoria colectiva consensual sin polarizaciones ideológico-políticas” (Jünke, 2006: 105).

Sin embargo, tampoco puede dejar de verse cómo las ficciones de la memoria se articulan en los debates públicos, indagándolos, respondiendo a ellos y problematizando no tanto la oposición memoria/olvido como las formas “responsables” (v. White, 1997) de su entramado y emplazamiento social, iluminando zonas escamoteadas por los discursos al uso, haciendo saltar el continuo de la narración sosegada, del pasado cerrado en la neutralidad de la nostalgia rememorativa. En primer lugar, porque más allá del cliché y de las repetidas manifestaciones de hastío de distintos sectores de la opinión pública, el de la memoria traumática del pasado reciente y su elaboración pública tanto en lo simbólico como en el plano jurídico sigue siendo uno de los temas más controvertidos y de mayores consecuencias en el espacio público español de los últimos años. Un veloz recorrido por los periódicos de los últimos diez años puede dar cuenta de esta presencia constante desde la exhumación de las fosas de El Bierzo, en León (2001) hasta el debate y la sanción de la Ley de Memoria Histórica (2007), la reparación a los familiares de las víctimas y los escándalos en torno a la exhumación de los restos de Federico García Lorca o el auto del juez Baltasar Garzón.

En segundo lugar, porque en este afán del retorno más o menos irónico que domina la posmodernidad literaria, cuando ya la pretensión de un espacio autónomo lo más refractario posible a las leyes de la política y el mercado se ha convertido en una pieza más del museo de los proyectos inconclusos de la modernidad, no deja de ser recurrente la pregunta por el lugar de la literatura, desde dónde y para qué se cuenta una historia: necesidad de darse, explicarse una función, intervención de distintas formas, en el debate público y en la formación del lector. Lo que Isaac Rosa dice de manera crítica es el punto de partida para el proyecto de Almudena Grandes y tiene que ver también con la justificación de *Anatomía de un instante* (2009), el libro de Javier Cercas sobre el 23-F. Cuando Cercas comienza este libro anunciando la frustración de un proyecto novelístico y la búsqueda de un verosímil o espacio de enunciación más próximo al de la Historia, se impone como novelista un papel no sólo de posible intervención crítica sino sobre todo de participación activa en la elaboración misma de la memoria pública, de educación del presente a través del (re)conocimiento del pasado.



Lo que se pretende observar aquí es esa **posición de escritor**, estudiada anteriormente a propósito precisamente de Javier Cercas (Ennis/Bórquez 2010), y que se puede pensar en la mayoría de los casos gracias a una articulación entre la escritura ficcional y una profusa labor en la prensa periódica. Posición de escritor que no es exactamente la del nostálgico intelectual en la tradición que va de Zola a Sartre. Sin la vehemencia de un *j'accuse*, el escritor sigue, sin embargo, entendiendo el de la palabra pública (sea en la rúbrica editorial de la literatura o en las columnas en la prensa) como un espacio magisterial (literatura magistra historiae). El mercado acciona en este caso articulado con la crítica y la prensa, en cuyas páginas voces consagradas se ocupan de auspiciar a determinados escritores nóveles. Asimismo, al albergar la firma de estos mismos escritores en sus páginas, les ofrece un espacio privilegiado para consolidarse, y en el caso de España en las últimas décadas son las columnas de opinión de escritores en el diario *El país* la manifestación más efectiva de este mecanismo de consagración.

Es decir, el triángulo conceptual que se señala en el título de esta presentación delinea precisamente no tanto los extremos posibles de esa posición, sino antes las coordenadas que pueden ayudar a examinarla en sus variantes: no se trata siempre de la omnipotencia del mercado (aunque sí probablemente de su omnipresencia) que hace que la memoria sea en todos los casos *commodity* de la industria cultural (lo que no quita su conversión en tal),<sup>6</sup> ni se trata siempre de una intervención desinteresada del escritor comprometido que cumple heroicamente con el deber de memoria impuesto por la memoria de las víctimas (lo que no hace improbable un elemento genuino, si bien residual, de compromiso, con algún grado de efectividad incluso)<sup>7</sup> ni de un abandono de plano de los fueros o espacios específicos de la ficción (a los que se retorna para salvaguardarse de ciertas críticas), aunque sí también de un retorno a la necesidad o contingencia de una función comunicativa: una responsabilidad por la forma directamente vinculada a la convicción de estar transmitiendo un contenido (con absoluta conciencia de lo trasnochado de la distinción, cuyo anacronismo sin embargo, tiene aquí una particular gravitación).

Lo que pretende esta exposición es brindar una aproximación a la complejidad de este panorama desde el señalamiento de tan sólo dos rasgos, si no necesariamente comunes, sí extendidos en el corpus recortado aquí sobre la amplia variedad de producciones catalogables bajo el rótulo de “ficciones de la memoria” en la narrativa

---

<sup>6</sup> En este sentido, no deja de ser pertinente tener en cuenta una perspectiva como la de Andreas Huyssen, que sin dejar de reconocer sus aciertos, ofrece una respuesta crítica a la tradición moderna de la condena de la cultura de masas que encuentra su principal referente en T.W. Adorno: “No niego que la creciente mercantilización de la cultura y sus efectos en todas las producciones culturales sean invasivos. En cambio, lo que sí niego es la implicación de que la función y el uso estén totalmente determinados por intenciones corporativas y que el valor de cambio haya sustituido al valor de uso. El doble riesgo de la teoría de Adorno reside en que la especificidad de los productos culturales es suprimida y se imagina entonces al consumidor en un estado de pasiva regresión. Si los productos culturales fueran enteramente mercancías y tuvieran únicamente valor de cambio, ya no podrían siquiera cumplir su función en los procesos de reproducción ideológica. Sin embargo, dado que preservan para el capital este valor de uso, proporcionan un *locus* para la lucha y la subversión. Después de todo, la industria cultural cumple funciones públicas: satisface y legitima necesidades culturales que no son en su totalidad falsas *per se* o únicamente retroactivas; articula contradicciones sociales para homogeneizarlas. Y precisamente este proceso de articulación puede convertirse en el campo de conflicto y lucha” (Huyssen 2006 [1986]: 51).

<sup>7</sup> Ver, al respecto, por ejemplo, el siguiente pasaje de Cercas: “Quiero decir que la vieja y tediosa cuestión de la responsabilidad del escritor no es en realidad una cuestión: esa responsabilidad va con el sueldo. Todo escritor que no acepte ser un mero escribano contrae un apasionado compromiso con el lenguaje, pero al contraerlo contrae también, lo sepa o no –y más le vale saberlo–, un apasionado compromiso con la realidad, porque, como no ignora ningún escritor con alguna conciencia de su oficio, la escritura de una frase, por banal o anodina que parezca, entraña la toma de unas decisiones que no son únicamente lingüísticas, y porque, si es verdad que el lenguaje de algún modo crea el mundo, el escritor es, ya que no el dueño del lenguaje, sí por lo menos su usufructuario privilegiado, y por ello tiene el deber de mantenerlo tenso y exacto y ávido de verdad y de significación. En otras palabras: faltar a su responsabilidad estrictamente literaria, a su compromiso con el lenguaje y la verdad, es la mejor forma que tiene el escritor de faltar a su compromiso moral y político. Dios santo, qué vergüenza: yo hablando del compromiso...” (Cercas, 2005: 18).



española contemporánea. El primero tiene que ver con el modo en el cual el retorno a formas más complacientes del relato que caracteriza el momento crítico de la (post)modernidad literaria puede conectarse asimismo con una relectura del canon en términos de homenaje que abre al mismo tiempo un camino para pensar en la posición del escritor en el siglo XXI desde la atalaya del XIX. En segundo lugar, interesa apuntar, en esta misma vía, cómo una particular preocupación por el deslinde entre verdad y ficción tiende a ocupar un lugar central en el discurso metaficcional que atraviesa y rodea estos relatos, restableciendo en muchos casos, poniendo en cuestión en otros, la vieja división entre discursos de ficción y no ficción como portadores más o menos fiables de una “verdad” histórica. Por último, creo que es importante señalar cómo en muchos casos la selección de los materiales del pasado con los que se va a trabajar puede sacar provecho de la prácticamente simultánea transnacionalización de los discursos sobre la memoria y el mercado editorial. (cfr. Huysen, 2003).

## 1. El fantasma de Galdós

*A Don Benito, por haber escrito.*  
Grandes (2007: 932)

La necesidad de repensar las relaciones entre historia y novela tiene que ver muchas veces directamente con una vuelta sobre el canon novelístico del XIX y con la pregunta por la función de la literatura en la construcción de ciudadanía propia de una estética e imagen de escritor inmediatamente previas al afán de autonomía al menos gestualmente refractario a la cultura burguesa que hacía posible esa misma literatura. Del mismo modo que puede constatar un retorno de la novela del siglo XIX al canon, hay asimismo un retorno de la novela del siglo XXI sobre su modelo y proyectos. No se trata, en muchos casos, solamente de la “vuelta al placer de narrar”, sino también de una posición de escritor, una relación privilegiada con la palabra pública, la política y el mercado, en términos de responsabilidad, una posición magisterial. Sin embargo, éste, como todo retorno posmoderno, no deja de evidenciar la conciencia de sus límites, de su última imposibilidad.

En este sentido, si bien se lo ve transitar otros textos (como *La noche de los tiempos* (2009) de Antonio Muñoz Molina), es destacable el progresivo rol modélico de Galdós en los últimos libros de Almudena Grandes, aquellos más directamente abocados a los relatos de la memoria traumática (y a los problemas de su elaboración en el presente), donde si en *El corazón helado* aparece como modelo español de un aliento novelístico largo y totalizador, en una cita-homenaje similar a la que aparecerá en Muñoz Molina, en *Inés y la alegría*, primera entrega en 2010 de una serie que lleva el título nada menos que de *Episodios de una guerra interminable* ya aparece definitivamente como el modelo de una posmoderna pedagogía de la historia. Si los *Episodios* galdosianos perseguían en la constitución heroica de un colectivo la pedagogía de una nación finalmente modernizable, los *Episodios* de Almudena Grandes se ofrecen como “un homenaje y acto público de amor por Galdós y por la España que Galdós amaba”, que se ubica en una tradición cuya continuidad sitúa en el siguiente siglo y ya en los años posteriores a la guerra en el *Laberinto mágico* de Max Aub.

Me habría gustado poder hacer más explícita esta relación y titularlos “Nuevos episodios nacionales”, pero Franco y el franquismo han desvirtuado, tal vez para siempre, el adjetivo *nacional*, que Galdós supo dignificar como nadie. (Grandes, 2010:720)

En el mismo formato de la novela, tanto en el plan de su serie como en su diseño



individual, puede leerse una reminiscencia galdosiana: desde el doble título (el nombre de la heroína y las coordenadas de la historia, como en tantas novelas como *Marianela*, *Tristana*, etc. lo primero, como en los *Episodios* lo segundo) hasta el mismo plan de la obra o la construcción de una heroína con rasgos en muchos puntos emparentados con las de Galdós. Esto lleva consigo también una reconsideración de las relaciones entre literatura e historia, ficción y documento. Al igual que en Isaac Rosa, esta vez como afán y no como resignación, la literatura toma a su cargo un déficit de otras instituciones y discursos. “Responsabilidad añadida”, dice Rosa al final de *¡Otra maldita novela...!* De lo que se trata, en los distintos casos, es de reordenar un relato, casi siempre desde un contrapunto entre la exhumación del documento de época como acicate de la memoria acostumbrada, en sus trayectos usuales cristalizados en la sucesión de imágenes recibidas, pensando casi siempre en una percepción individual, humanizada, en un registro que abarca tanto el escepticismo extremo de una figura tan poco heroica como la del Ignacio Abel de Muñoz Molina al héroe de la retaguardia que Cercas reivindica en Adolfo Suárez, hasta los ribetes épicos que abundan en las dos últimas, voluminosas novelas de Almudena Grandes.

Puede pensarse, nuevamente, en el trabajo sobre la imagen y el relato que la misma vehiculiza o viene a interrumpir, que de manera explícita asumen, por ejemplo, la ya mencionada *Anatomía de un instante* o *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas (2006). En estos casos, asumiendo la necesidad de volver a narrar ese fragmento del pasado (Joël Candau (2002) habla de “instaurar” la memoria), puede percibirse una relación ambivalente con la historia: la misma es fuente de materiales, legitimidad y verosimilitud, aunque también lugar de la ausencia o la falta que se quiere subsanar. La opinión pública, lo que vagamente podría identificarse como “la cultura”, es el receptor o campo de acción de esa intervención que procura completar un relato, hacerlo más próximo, sea restituyendo la continuidad perdida entre el antecedente democrático y progresista que la República ofrece a la España del siglo XXI, sea pretendiendo la restitución de una memoria silenciada o humillada, sea sencillamente reaccionando ante cualquier forma engañosa del relato épico del pasado traumático.

## 2. Ficción, verdad y transmisión

Encontramos, tanto en Cercas como en Muñoz Molina o Almudena Grandes, una recurrente apelación a los límites de la ficción, sea ya para rebasarlos o ya con el fin de parapetarse tras ellos ante la crítica que podría aparejarles la rigurosidad de una lectura historiográfica. Tomando un ejemplo:

En ese sentido, y por encima de todo, quiero advertir que *Inés y la alegría* es de principio a fin una novela, y por lo tanto, en ningún caso un libro de historia. Los fragmentos de no ficción pertenecen a una obra de ficción, y mi intención nunca ha sido, ni será, arrogarme la menor autoridad sobre este tema. Si he optado por extraer la trama histórico-política del cuerpo central del libro –un recurso que seguramente volveré a utilizar, por razones semejantes, en el cuarto y en el sexto de mis “Episodios...”–, es porque hoy nadie sabe nada de la invasión. Por una parte, narrativamente resultaba insostenible que dos militantes de a pie, como Inés y Galán, tuvieran acceso a una información secreta, y generada en ambientes tan ajenos a sus vidas. Pero, por otra, ningún lector hubiera podido entenderles, ni entender su historia, si no hubiera estado al corriente de la coyuntura histórica y la trama política que alentaron tras las operaciones de la Unión Nacional. (Grandes, 2010: 723)



Este doble movimiento estaba ya presente en las últimas páginas de *El corazón helado*, donde una vez más la historia supera a la ficción en su desmesura ("Todos 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." (Grandes, 2007: 925)), y es la última la que procura revelar lo que se ha ocultado de aquella:

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. (Grandes, 2007: 924)

Sigue el detalle de los pozos de Araucas en Gran Canaria ("Yo he estado allí de la mano de Pino Sosa, hija del alcalde socialista que fue sepultado en vida, junto con otros sesenta y tantos republicanos también vivos, en un pozo que sus vecinos se apuraron a bautizar como "Pozo de los gritos de las brujas""), el sótano de Los Gabrieles, las flores en los agujeros que las balas de los verdugos dejaron en las tapias del cementerio de la Almudena, etc. Repite una y otra vez: yo he estado allí, yo lo he visto. El escritor que estudia e investiga, que podemos encontrar en gran parte de las novelas de este tipo, una investigación y un estudio "militantes" que obligan, por eso, en el linde paratextual, a dirimir las fronteras de la ficción y la historia. Tras las consabidas discusiones sobre la condición en última instancia fictiva de todo entramado narrativo, incluido sobre todo el historiográfico –a partir, fundamentalmente, de los trabajos de Hayden White– parece encontrarse en la justificación que abunda en el espacio para- o metatextual de estas novelas de la memoria un ambiguo gesto de reconocimiento de los límites y tareas de la ficción y la no ficción (allí donde, como bibliografía, la investigación histórica aporta un fondo de veracidad a lo narrado), al mismo tiempo que se asume la tarea de retomar, corregir y rectificar ese relato. Ejemplos de la relación apenas mediada entre ficción y no ficción ofrecen, por un lado, la relación genética de *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado, con el documental de Armengou y Belis transmitido por TVE, *Los niños perdidos del franquismo*:

Una noche, allá por 2002, Benjamín Prado llegó a su casa en Madrid y vio el documental *Los niños perdidos del franquismo*, de la catalana Montserrat Armengou. "Pero, bueno –se dijo–, ¿cómo es que yo no sé nada de esto? Y es más: ¿cómo es que en este país nadie sabe nada de esto?" (Berlanga, 2009)

"Esta novela, cuenta Benjamín Prado, le hizo descubrir que a veces el escritor sí tiene obligaciones para con la historia", reza el final del encabezado de la entrevista. De este tratado de límites hablan también las bibliografías que acompañan novelas de ficción, o, en algún caso más extremo, la distinción entre ambas, donde la fuente libresca extraliteraria juega el papel de "la verdad". En estos casos, la literatura parece un vehículo para aquellas formas de verdad contenidas por la no-ficción. Algo así parece suceder con la novela ganadora del último Premio Nadal, que lleva el título de *Donde nadie te encuentre* y está basada en la historia del maquis conocido como "la Pastora":

Todos los episodios que narra el personaje de La Pastora en su monólogo pertenecen a su biografía real. Del mismo modo, los hechos de otras partes de la novela donde éste interviene son también auténticos.



Para mí “la realidad” ha sido el libro del periodista José Calvo, *La Pastora. Del monte al mito*, basado en cinco años de investigaciones “de campo”, que incluye todo tipo de documentos, testimonios y entrevistas. Este precioso material ha sido imprescindible para poner en pie mis ficciones.

(Giménez Bartlett, 2011: 497)

Si, por un lado, hay una abundante presencia de la historia en la literatura –sea como espectáculo, intervención o pedagogía–, por el otro varían también las fuentes. Como hemos señalado en otra parte (Bórquez/Ennis 2010), en este diálogo entre historia y ficción la literatura se hace eco de las nuevas perspectivas incorporadas al acervo historiográfico, sumando al testimonio o la historia oral, junto a la exhumación de la imagen y el documento como recursos o fuentes para su propia construcción, en lo que se ofrece como un modo de intervención sobre la memoria pública, para la que novelas como *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón ofrecen un ejemplo bien claro, en su exposición de voces, historias y documentos, en una novela dedicada “a los que debieron guardar silencio”, que establece en nota final la deuda con sus fuentes (“esta novela se la debo...”).

### 3. Memorias transnacionales

Pocos días después del 70° aniversario de la proclamación de la II República Española, la revista dominical *Viva*, del diario *Clarín*, hace de los debates sobre la memoria de la guerra civil su nota de tapa, bajo el título “La guerra sin fin”, dedicándose en su interior a publicar algunas de las fotografías de Robert Capa halladas en 2009 y una entrevista a Antonio Muñoz Molina, promocionando su nueva novela, *La noche de los tiempos*, que el escritor español presentaría pronto en la Feria del Libro de Buenos Aires. Menos de un mes después, la revista cultural *Ñ*, del mismo grupo editorial, publica una entrevista a doble página a Muñoz Molina, presentando nuevamente el libro en su edición argentina (Pavón 2011, Heller 2011).

*La noche de los tiempos* es, sobre todo una historia de amor que transcurre entre los meses previos al comienzo de la guerra y los primeros tras su estallido, en varios tiempos, entre los cuales sobresalen los dos ejes de la historia de amor entre Ignacio Abel, arquitecto a cargo de las obras de la Ciudad Universitaria de Madrid y la joven norteamericana Judith Biely y el viaje de aquél a Norteamérica, tanto escapando de la ciudad en guerra como persiguiendo a su amante. Sin embargo, esta historia es también una excusa para intervenir, una vez más, en el relato del pasado traumático, en esa instancia debatida y repetida donde Muñoz Molina ensaya una reivindicación de la perspectiva del “hombre común”, reforzada en cada una de las entrevistas mencionadas, en las que en buena medida su voz se mimetiza con la de su personaje. Lo notable en este caso es cómo, a través de una literatura vehiculizada por un mercado editorial multinacional (las grandes casas editoriales con sus sucursales en las distintas capitales de habla española, así como con sus particulares políticas de la literatura), el debate por la memoria del pasado reciente en España alcanza a lectores que sólo se familiarizarán con esa temática a partir de las novelas. En buena medida, la pedagogía de la historia como política de la memoria alcanza así una dimensión global, que puede leerse en consonancia con otras características propias de la llamada “globalización de la memoria”.

Es en el tren de sus reflexiones acerca de la “globalización de la memoria” que Andreas Huyssen refiere “los usos del Holocausto como *tropos* universal del trauma histórico”. Así, señala lo paradójico de la simultánea consideración de la singularidad del Holocausto como “cifra del fracaso del proyecto de la Ilustración”, por un lado, y por el otro



[...] esta dimensión totalizadora del Holocausto, tan presente en gran parte del pensamiento posmoderno, es acompañada de otro aspecto que pone el acento sobre lo particular y lo local. Es precisamente el surgimiento del Holocausto como un *tropos* universal lo que permite que la memoria del Holocausto se aboque a situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original. (Huysen, 2002: 17)

Esta globalización de la memoria compromete no sólo el acontecimiento paradigmático del Holocausto, sino que se extiende a términos y representaciones asociados a otros procesos traumáticos en la historia reciente, como permite observar el ejemplo de la adopción del término 'desaparecidos' para aquellos cuyos cuerpos aún se encuentran en fosas comunes diseminadas a lo largo y ancho de la Península. En este caso, si bien los contextos y características específicas para ambos crímenes son bien diversas, la evocación de la figura del desaparecido en la historia argentina reciente se hace evidente. Es probable que en este aspecto resida una característica definitoria del *tropos* del trauma histórico como recurso inscripto en el lenguaje de la globalización, en la medida en la cual, sirviéndose de la escandalosa singularidad del acontecimiento del cual toma el nombre utilizado, acentúa la gravedad de aquel al que se aplica, erosionando sin embargo la singularidad del primero. De acuerdo con Huysen (2003: 147-148), cabe precisar que no se trata del surgimiento de "una memoria global", sino más precisamente de un fenómeno de "globalización de los discursos de la memoria traumática", en el cual "los tropos y la retórica del Holocausto han desempeñado un papel cada vez más prominente en diversos contextos nacionales y políticos". Ejemplo de ello ofrece la "novela de novelas" de Muñoz Molina, *Sefarad* (2000), verdadera antología del relato de la memoria traumática globalizada del siglo XX, o el rol del desaparecido en *El vano ayer* de Isaac Rosa o la apropiación de niños en *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado.

Hasta aquí la exposición del problema. Dado que la extensión y profundización de este análisis excedería largamente los límites de esta presentación, la misma no ha pretendido más que limitarse a la exposición de hipótesis de lectura de orden general, que pretenden dar cuenta de algunas tendencias extendidas en el vasto y abigarrado campo de la literatura de la memoria en España.

## Bibliografía

- Berlanga, Ángel (2009). "Los santos inocentes". *Radar*, *Página 12*, 10 de mayo de 2009. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5282-2009-05-10.html>
- Bórquez, Néstor y Juan Antonio Ennis (2010). "El urgente legado. Presencias de la historia oral en la narrativa y el cine documental de España". Macciuci, Raquel y M. T. Pochat (dirs.). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Del lado de acá; 261-280.
- Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- (2005). *La verdad de Agamenón*, Barcelona, Tusquets.
- (2009). *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori.
- Chacón, Dulce (2002). *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara.
- Corredera González, María (2010), *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo*



- entre generaciones, Frankfurt/M., Vervuert.
- Ennis, Juan y Néstor Bórquez (2010). "El escritor, la historia y la imagen. En torno a *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas". *Aletria. Revista de Estudios de Literatura* 20, 2: 37-55.
- Ennis, Juan Antonio (2008). "De la literatura a la historia: umbrales de la literatura española actual". *Espacios. Nueva Serie* 3-4: 115-129.
- (2010). "La frágil materialidad de la literatura: acerca de *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas". *ARBOR. Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura* 185 Anexo 2: 207-229.
- Gerhardt, Federico (2010), "Infección y bibliografía (En torno a *Soldados de Salamina* de Javier Cercas)", Maciuci et al., 175-203.
- Giménez Bartlett, Alicia (2011). *Donde nadie te encuentre*, Barcelona, Destino.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt/M., Iberoamericana/Vervuert.
- Grandes, Almudena (2007), *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets.
- (2010), *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets.
- Heller, Diego (2011). "Guerra sin paz". *Viva*, 17 de abril de 2011; 32-38.
- Huyssen, Andreas (2006) [1986]. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2003). "Diaspora and Nation. Migration into other pasts". *New German Critique* 88: 147-164.
- Jünke, Claudia (2006). "'Pasarán años y olvidaremos todo': la Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España". Ulrich Winter (ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt (M.)/Madrid, Iberoamericana/Vervuert
- Luengo, Ana (2004). *La encrucijada de la memoria. La memoria de la guerra civil española en la novela contemporánea*, Madrid, tranvía.
- Mainer, José-Carlos (2005). *Tramas, libros, nombres para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama.
- Méndez, Alberto (2004). *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama.
- Muñoz Molina, Antonio (2000). *Sefarad*, Madrid, Alfaguara.
- (2009). *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral.
- Nora, Pierre (dir.) (1997). *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- Pavón, Héctor (2011). « La literatura sin consuelo ». *Ñ. Revista de cultura*, 398, 14 de mayo de 2011 ; 40-41.
- Prado, Benjamín (2006). *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, Manuel (2007). *Los libros arden mal*, Madrid, Alfaguara.
- Ródenas, Domingo y Jordi Gracia (2011). *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2009*, Mainer, José-Carlos (dir.). *Historia de la Literatura Española*, tomo 7, Barcelona, Crítica.
- Rosa, Isaac (2004). *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral.
- (2007). *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona, Seix Barral.



### **Datos del autor**

Juan Antonio Ennis (La Plata, 1979) es profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Doctor phil. por la MLU Halle-Wittenberg. Actualmente se desempeña como investigador de CONICET en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), como profesor adjunto de Filología Española en la UNLP, y como profesor adjunto a cargo del área de Literatura Española en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, en calidad de profesor viajero.