

## NOVELA DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN ESPAÑA O ¿QUÉ HACER CON LOS FANTASMAS DEL PASADO?

MARTA DEL POZO ORTEA

*University of Massachusetts-Dartmouth*

### RESUMEN:

En este artículo, se expondrán las políticas culturales de la transición y de la actualidad respecto a los años del Franquismo a través de cuatro novelas. Propondré cómo *El secreto de la cripta embrujada* (1979) de Eduardo Mendoza y *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité surgen como respuesta a las incertidumbres de la transición, mientras *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas y *El cielo de Madrid* (2005) de Julio Llamazares son dos respuestas contemporáneas a la cuestión de la memoria histórica. Se observará cómo la ejecución o la negación del hecho memorístico repercute en la identidad de sus sujetos narrativos.

### PALABRAS CLAVE:

Franquismo, transición, olvido, memoria histórica, *hauntologie*, duelo.

### ABSTRACT:

In this article, I will present the Spanish cultural politics after Franco's dictatorship, the transition to democracy and the most recent past, in connection with four novels that I consider symptomatic of such politics. I will interpret *El secreto de la cripta embrujada* (1979) by Eduardo Mendoza and *El cuarto de atrás* (1978) by Carmen Martín Gaité as a response to uncertainties of the Spanish transition and I will later analyze *Soldados de Salamina* (2001) by Javier Cercas and *El cielo de Madrid* (2005) by Julio Llamazares as contemporary answers to the question of historical memory. I will observe how the execution or denial of the memory act affects the identity of these narrative subjects.

### KEYWORDS:

Franquismo, transition, oblivion, historical memory, *hauntologie*, mourning.

Vázquez Montalbán abre su *Crónica sentimental de España* (1971) con alusiones a los silencios de la década de los años 40 y la cierra enfatizando la incomunicación de España con el extranjero en los 60 (pese a su imagen de apertura). Relata pues la «vididura»(en términos de Américo Castro) de un país cuyo ethos ha sido silenciado desde las esferas mediáticas de poder mediante la creación de una mitología como

estrategia de asimilación de las diferencias a un discurso oficial homogeneizador y de carácter exotista, como discute en relación al conocido slogan promulgado desde las esferas públicas de la dictadura de: «Spain is different». Esta crónica estudia y analiza los mitos creados durante los años de la dictadura y cómo las esferas de poder utilizaban los medios de comunicación (prensa, radio y después televisión) para conformar un imaginario que intenta «ir castrando progresivamente la conciencia crítica [. . .] del oyente» (1971: 135). Esta «mirada irreverente» de Montalbán buscaba realizar un recorrido histórico desde una perspectiva sentimental o subjetiva y parte de un afán de legitimizar la intersubjetividad en términos historiográficos, hecho que encerraba en sí una gran crítica dado el espacio temporal que analizará, la dictadura franquista. Muerto Franco en 1975 parecería lógico pensar en una plena actualización de una contestación política del régimen franquista que Montalbán quiere vislumbrar. Sin embargo, esa recuperación de la memoria histórica para la que este proyecto ensayístico sienta las bases no tendrá lugar en el inmediato marco sociopolítico nacido con la transición.

Si para Ramón Buckley en *La doble Transición* este periodo comienza ya con las reivindicaciones de mayo del 68 (xv) y otros quieren ver la fecha del asesinato de Carrero Blanco como su momento de gestación, no será hasta la muerte de Franco en 1975 en donde comienzan a gestarse los pasos hacia la democracia dentro de un gobierno en el que aún perviven las estructuras franquistas personificadas mayormente en la figura de un presidente del gobierno aún leal y nostálgico del régimen: Arias Navarro. Resultará así paradójica en el marco europeo la visión de una España que se quiere mostrar como democrática con el aún vigente discurso franquista de manos de su presidente. Por ello, la transición no fue desde el primer momento aquella exaltación de las libertades que el pueblo español esperaba ver muerto Franco. Muy al contrario, este contexto dará lugar al llamado «pacto del olvido» caracterizado por un silenciamiento del pasado inmediato y a una inestabilidad política que tendría su paralelo cultural en la entrada de España en la postmodernidad.

Como consecuencia, la muerte de Franco no promoverá la revisión histórica que cabría esperar, sino que tal como comenta Cristina Moreiras en relación a la creación cultural de esta época en su obra *Cultura Herida*, la transición implicaría un proceso de «desmemorización colectiva que inicia el encubrimiento del pasado» (2002: 29). Este olvido comunitario que se ejerce desde las esferas políticas implica una imposibilidad de equilibrio final: «La realidad contemporánea está constituida sobre las ruinas precisamente de unos fantasmas que siguen vivos y sin enterrar: esos espectros del pasado cuya presencia de alguna manera imposibilitan tanto la clausura con la anterioridad democrática como la libertad de mirar hacia un futuro esperanzador»

(2002: 17). Tiene aquí Moreiras, como trasfondo, aquella *hauntologie* acuñada por Derridà en *Specters of Marx*, y posteriormente aplicada por Jo Labanyi a los estudios culturales españoles y que siendo homófona con el término «ontologie» propone esa presencia omnipresente del pasado y de sus fantasmas en la actualidad.

Según el estudio de Teresa Vilarós en *El mono del desencanto* la nueva situación política será testigo de una fisura: «En la cartografía del imaginario colectivo se inscribe el período transicional como un “Punto Cero” que, aunque se presente en lo político como reforma, en el inconsciente colectivo y en la práctica social se escribe sobre todo como ruptura» (15). Utilizando la metáfora de la enfermedad del cuerpo político cual organismo vivo, la crítica propone la existencia de un tumor nacido en esta época transicional. Tumor, fisura o enfermedad en el cuerpo político que toma la forma de una profunda brecha en donde se precipitan y se entierran los fantasmas históricos del franquismo. Con terminología lacaniana estudia Vilarós este fenómeno:

El intervalo de la transición española puede ser considerado, asimismo, en un sentido lacaniano, como el espacio donde la «Cosa» habita: esa «Cosa» indecible que en España hace referencia constante a esa marioneta agónica en que quedó convertido el general Franco en los últimos meses de su vida. La imagen de un decrepito Franco mecánicamente insertado a tubos y conexiones vitales queda como metáfora esperpéntica del franquismo. Suspendido entre la vida y la muerte, el espectro de Franco y del franquismo marcará el período de la transición política como el espacio de lo Real lacaniano, el lugar ominoso donde se «proyecta algo más, algo que está en el origen de la cadena significante» pero fuera del significado (1998: 20).

La transición, más que promover un diálogo esclarecedor catártico de un pasado o más aún, una práctica política de signo marxista, se configuraría en torno a esta brecha memorística en donde habita esa «Cosa» indecible y carente de revisitación histórica que impide una sanación del cuerpo político y psicológico español, de esta memoria colectiva histórica dañada. Así, “la Cosa” puede pensarse como la representación de la caída de nuestro pasado en el silencio y el olvido» (1998: 11). Esta incapacidad o inhabilidad de articulación o duelo causó el fenómeno del *desencanto* en el que inexorablemente existía una adicción latente a un sistema franquista que había perdurado durante casi cuarenta años. De ahí que el título de la obra de Vilarós, *El mono del desencanto* obedezca a el fin de llamar la atención a la producción cultural que es reflejo de una «totalitaria estructura patriarcal y represora (Franco y el franquismo) a la que nos habíamos hecho adictos» (1998: 20).

Así pues, la propuesta de Jo Labanyi es la existencia de tres modos diferenciados de enfrentarse a estas presencias fantasmagóricas históricas: el olvido, la melancolía y el proceso de duelo. El olvido como estrategia de este pacto implícito con el pasado se ejercerá principalmente en el marco de la producción literaria de la transición de la mano de la corriente postmoderna; la melancolía no sólo tendrá lugar desde los aún vigentes órganos gubernamentales del franquismo sino que será sintomática del proceso del mono del desencanto apuntado por Vilarós; finalmente, el proceso de duelo, aquel que llevaría a un proceso de introspección, «mourning» de esos fantasmas (y único modo de trascender la problemática planteada) no llegaría a practicarse en el marco de la transición, dice la crítica.

Posteriormente, y ya en el marco de la España contemporánea hallamos una asentada situación democrática que aunque tardíamente, promulga una Ley de Memoria Histórica en el año 2007. En el apartado de sus objetivos figura la necesidad de honrar a los que padecieron injusticias y agravios por el mero ejercicio de su pensamiento ideológico:

Es la hora, así, de que la democracia española y las generaciones vivas que hoy disfrutan de ella honren y recuperen para siempre a todos los que directamente padecieron las injusticias y agravios producidos, por unos u otros motivos políticos o ideológicos o de creencias religiosas, en aquellos dolorosos períodos de nuestra historia. Desde luego, a quienes perdieron la vida. Con ellos, a sus familias. También a quienes perdieron su libertad, al padecer prisión, deportación, confiscación de sus bienes, trabajos forzosos o internamientos en campos de concentración dentro o fuera de nuestras fronteras. También, en fin, a quienes perdieron la patria al ser empujados a un largo, desgarrador y, en tantos casos, irreversible exilio. Y, por último, a quienes en distintos momentos lucharon por la defensa de los valores democráticos.<sup>1</sup>

El objetivo de esta ley quizás sea codificar una actitud que se viene dando en el espacio de la vida y la cultura de la España contemporánea: La revisitación del pasado y más en concreto de la guerra civil española, está en el candelero de los órganos culturales, órdenes judiciales y cómo no, la novelística actual. El objetivo sería ejercer desde los diferentes órganos y esferas una necesaria revisitación de todos aquellos fantasmas históricos sin enterrar. Jo Labanyi proponía en su artículo «Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain» basándose en la propuesta de Derrida en *Specters of Marx*, que la literatura (y la cultura) de la España moderna puede ser considerada como una historia de fantasmas: «as Derrida notes, ghosts are the traces of those who were not allowed to leave a trace; that is, the victims of

<sup>1</sup> [http://leymemoria.mjusticia.es/paginas/es/ley\\_memoria.html](http://leymemoria.mjusticia.es/paginas/es/ley_memoria.html)

history and in particular subaltern groups, whose stories- those of the losers- are excluded from the dominant narratives of the victors» (2000: 1-2). Así pues, la ley de Memoria histórica del 2007 buscaría finalmente insertar por fin aquel «virtual space of spectrality» de los vencidos o los desaparecidos en la crónica oficial.

Las cuatro novelas que analizaré a continuación son sintomáticas de estos dos momentos históricos, el de la transición y el de la actualidad. Las dos primeras, *El secreto de la cripta embrujada* (1979) de Eduardo Mendoza y *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité surgen como respuesta inmediata a los cambios e incertidumbres de la transición y de la recién estrenada postmodernidad en España y serán estudiadas como representativas de las dos actitudes mencionadas por Moreira como incapaces de realizar el duelo: el olvido y la melancolía. Las siguientes, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas y *El cielo de Madrid* (2005) de Julio Llamazares son dos respuestas contemporáneas a la cuestión de la memoria histórica que aquí propongo como ejemplos de la actitud de duelo, es decir, de revisitación de los fantasmas históricos para superarlos. Analizaré aquí cómo estas novelas articulan la memoria histórica (o en su defecto, su silenciamiento) y observaré cómo la ejecución del hecho memorístico repercute en la identidad de sus sujetos narrativos. Para ello, prestaré atención, cuando las halla, a las imágenes especulares dentro del marco de sus narrativas como esclarecedoras de las estrategias de sus autores para reflejar las sincronías de estas identidades.

La lectura de la obra de Eduardo Mendoza *El misterio de la cripta embrujada* (1979) resulta esclarecedora dentro del marco de la transición. Su rescate es importante no tanto por lo que se dice sino por lo que se oculta, resultando por lo cual paradigmática en este marco del pacto del olvido inmediato a la muerte de Franco. El argumento es simple: el director de un manicomio, previo trato con un agente policial, da carta blanca a uno de sus individuos para que salga a las calles de Barcelona para resolver el caso de la desaparición de una muchacha en una institución religiosa. Su resolución le otorgará a X (nunca sabremos el nombre de nuestro protagonista) la libertad y la reinserción social. Descrito como un ser periférico, socialmente inadaptado y trasgresor de toda norma de conducta, X es epítome de movilidad social: su agudeza mental le capacita para efectuar un recorrido por un sinfín de espacios urbanos y transgredir barreras sociales y arquitectónicas sin ser punido y poder así resolver el caso de la desaparición de la muchacha. Así, la lectura de la obra se puede realizar en consonancia a una teoría de la movilidad del sujeto en el marco de la corriente postmoderna. De ahí que X resulte epítome de la exaltación de la movilidad lograda durante su corto periodo de liberación, pero nunca de agencia política. Y es que, resuelto el caso, X no logra la tan ansiada libertad e reintegración en el sistema,

sino que es devuelto al manicomio por haber infringido la ley durante el acarreo de sus pesquisas.

De vuelta al manicomio describe nuestro protagonista un escenario urbano que es incapaz de interpretar: «Vi pasar por la ventanilla aceleradamente casas y más casas y bloques de viviendas y baldíos y fábricas apestosas y vallas pintadas con hoces y martillos y siglas que no entendí» (1979: 11). Este escenario urbano en el que se inscriben las reivindicaciones políticas de las izquierdas durante el marco de la transición resulta incomprensible para nuestro protagonista quien sólo ve «Cadena de significantes sin significado», como diría Vilarós siguiendo a Lacan, en donde se inscribe en nuevo marco sociopolítico de la postmodernidad española. Por ello, la obra de Mendoza resulta sintomática de las políticas del sujeto durante la transición. Pese a la tan ansiada libertad (representada por la corta liberación de X) este momento histórico resulta en desencanto dada la inhabilidad del sujeto de agencia política. Sumida la historia del país en este *pacto del olvido*, paralelamente todos los esfuerzos de X por desentrañar el caso resultan en sobreseimiento. No sólo eso, y continuando con la lectura de Vilarós de esta etapa histórica, el texto se clausura con la suministración de la dosis para el mono, es decir, con el regreso al manicomio en donde había sido ingresado durante el mandato franquista el protagonista. Este regreso final a la institución foucauldiana, es decir, a esa brecha histórica en donde habitan los fantasmas franquistas, no es recogida con penuria sino con la mayor indiferencia por parte de X. A la manera de la picaresca se cierra la obra con estas palabras: «que no se acaba el mundo porque una cosa no salga del todo bien, y que ya habría otras oportunidades de demostrar mi cordura y que, si nos las había, yo sabría buscármelas» (1979: 178). Ésta actitud del personaje se podría extrapolar a esta etapa histórica: falsa complacencia, desencanto soterrado y disfrazado de una apariencia de libertad y posposición de oportunidades de actuación política. Más aún: permanencia del ciudadano en un espacio fisural sintomático de una psique donde aún perviven los espectros, el manicomio de la transición.

Carmen Martín Gaité comenzó a escribir *El cuarto de atrás* (1978) el mismo día de la muerte de Franco. Resultado también de una época de incertidumbres y del latente pacto del olvido cultural anteriormente discutido, la protagonista se debate en un proceso de memoria-desmemoria en busca de un hilo (histórico, narrativo) en constante proceso de fuga: la frase «Quizás todo consista en perder el hilo y que reaparezca cuando le dé la gana» (1978: 32) encierra el quid de la técnica compositiva de la obra. Brevemente: la narradora, también escritora, es visitada una noche de insomnio en su apartamento por un hombre misterioso. La entrevista que tiene lugar entre ambos desencadenará una serie de digresiones históricas: hay alusiones a la muerte de Franco y a Carmencita Franco, a la Sección Femenina y al adoctrina-

namiento de la perfecta mujer franquista, a las cartillas de racionamiento durante la posguerra y al mercado de estraperlo entre muchas otras. Así, haciendo valoración de esta época de penuria, adoctrinamiento y escasez, comenta en un punto la Carmen protagonista: «Podría decirle que la felicidad en los años de guerra y posguerra era inconcebible» (1978: 63). La novela se termina cuando la narradora se despierta y ve a su lado una cajita dorada que el hombre misterioso le había dado con pastillas para la memoria además de la propia novela terminada en su escritorio. En este momento final es cuando se confunden las fronteras entre lo real y lo ficticio y al pasar lo último a formar parte de lo real nos transportamos así al terreno de lo fantástico explorado por Todorov. La lectura de la obra de Gaité por José Colmeiro en su ensayo «Conjurando los fantasmas del pasado en *El cuarto de atrás*» está precisamente apoyada en el símbolo de las pastillas (en la noción del *pharmakon* platónico tratado por Derridà como método al mismo tiempo de tratamiento de la memoria y de olvido) para subrayar las arenas movedizas en las que se sitúa el texto, en un espacio textual donde la narradora enhebra y desenhebra los recuerdos sepultados en el cuarto de atrás de la memoria (2005: 157):

El procedimiento de Derridà airea las operaciones invisibles que se esconden detrás del discurso del Platón, sus aparentes contradicciones y ocultas conexiones, trayendo a la luz lo reprimido, silenciado y escondido. Curiosamente, para explicar su hallazgo Derridà recurre precisamente a la misma metáfora del «cuarto de atrás» que Martín Gaité usa en su novela: «it is in the back room, in the shadows of the pharmacy, prior to the oppositions between conscious and unconscious, freedom and constraint, voluntary and involuntary, speech and language, that these textual «operations» occur.»<sup>2</sup>(2005: 157)

Del mismo modo, las operaciones textuales de la novela ocurrirán en un espacio que hibrida pasado y presente, orden y caos, olvido y memoria... además de plantearse en un texto que resulta ser genéricamente postmoderno, una forma de «historiographic metafiction» que diría Linda Hutcheon donde memorias y ficción se entrelazan. Para el crítico, la narración, mediada e instigada por ese *pharmakon* de la memoria consigue que el acto narrativo se convierta en «forma de superación del pasado y como catarsis, es decir, como purificación o cura de la enfermedad y, por lo tanto, como transformación» (2005: 159). Así pues, según Colmeiro, la catarsis del trauma se daría en un postmoderno *Elogio de la locura* (no olvidemos la referencia al libro de Rotterdam en la amplia intertextualidad del libro), de inestabilidad de significados y dentro de una crítica postestructuralista que legitima el caos de la postmodernidad y el terreno de lo fantástico, como locus de tal transformación

<sup>2</sup> Pag. 129 en el texto de Derrida.

catártica. Ante tal hecho nos preguntamos acerca de la legitimidad de tal duelo en una obra de talante fantástico que se elabora en este espacio que hibrida consciencia e inconsciencia. Para ello recuperamos su definición originaria en la obra de Freud *Duelo y Melancolía*: «la pérdida ocasionadora de la melancolía: cuando él sabe a quién perdió, pero no lo que perdió en él. Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida» (1914: s.p.)<sup>3</sup>

Si el duelo requiere la plena conciencia de su objeto de pérdida en *El cuarto de atrás*, claramente no lo hay, por lo menos a priori, ya que la narrativa se va desarrollando según Carmen, con ayuda del desconocido y de las pastillas, va tirando poco a poco del hilo de la madeja de sus recuerdos. Por este motivo, soy más partidaria de otorgarle a la obra una actitud melancólica: Carmen sabe lo que perdió, ese pasado, pero aún desconoce exactamente qué perdió en él. Por eso aún se mantiene vivo aquel mono del desencanto que definía Vilarós o que el propio José-Carlos Mainer también comenta en su lúcido escrito *De Postguerra (1951-1990)*. Dice el crítico que aquel famoso «*Contra Franco, vivíamos mejor* [. . .] transparentaba involuntariamente otro aspecto de la vida española de 1975: la interiorización de los fantasmas del franquismo por sus víctimas, la inseparabilidad patológica de aquella ortopedia histórica y la conformación de la propia conciencia» (1994: 124). Por ello, soy de la opinión de Mainer cuando defiende la confrontación que tiene lugar en la novela entre Carmen Martín Gaité con Carmencita Franco, como un proceso de internalización vía especular de los fantasmas del franquismo (1994: 125). Pero no es ésta la única imagen especular de la autora en la narrativa, sino que el propio hombre de negro podría ser considerado como un alter ego de la narradora. Se trata éste de un alter ego indefinido e indefinible que surge como ese interlocutor ideal que se podría analizar como proyección de sí misma. Por ello, el propio texto se convertiría en una esa cadena de significantes lacanianos que surgen del diálogo con su propia imagen indeterminada, sin referencialidad ni sólida entidad. Por todo esto, concuerdo con Colmeiro en el tratamiento del texto como una conjura de los fantasmas del pasado, pero soy reticente a pensar en su plena catarsis. En su lugar, *El cuarto de atrás* se articularía como una búsqueda identitaria en un momento de incertidumbre política y social cuyo único referente es aún un pasado franquista consolidado en el inconsciente colectivo. Por otra parte, la ostensible preocupación del texto por cuestiones metaliterarias (el tema principal de la novela es el proceso de composición de la misma) y el recurso del elemento fantástico quizás desvirtúen la primacía de un proyecto memorístico relegado a un segundo plano y que en su plena capacidad de duelo resulta truncado.

<sup>3</sup> *Duelo y Melancolía* (1914) S. Freud. <http://www.herrereros.com.ar/melanco/dymfreud.htm>

Así pues, tanto la obra del Mendoza como la de Gaité se mueven en las arenas del olvido y la melancolía, más aún en una suerte de elogio a la locura que representaría el nuevo ámbito cultural postmoderno que según el consenso de la crítica llega a una España que ni siquiera habría pasado por una etapa de modernidad. Se observa así la incapacidad de realizar el duelo histórico que según propone Moreiras no ocurre en el marco del inmediato postfranquismo en virtud de ese mono del desencanto aún vigente. Al respecto de la actualidad, son muchas las producciones novelísticas que se sitúan en el momento del conflicto de la guerra civil dando lugar a un fenómeno de exotización y romantización excesiva de la guerra con afanes mercantiles. Sin embargo, y aunque de esa crítica no se libre la novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina* (2001), soy de la opinión que esta novela ejecuta aquel proceso de duelo apuntado por Moreiras. Igualmente, *El cielo de Madrid* de Llamazares revisitará el pasado de la transición para saldar las cuentas con ese espacio fisural de la historia española.

En mi tesis de maestría, *Soldados de Salamina: Terapias para después de una guerra*, a través de un estudio junguiano llegaba a la conclusión de que la novela ejecutaba un trabajo de individuación en el narrador Javier Cercas mediante la incorporación en su conciencia del inconsciente colectivo del pueblo español a través de dos personajes de ideologías antitéticas: el ideólogo franquista Rafael Sánchez Mazas o el soldado republicano Miralles (así como también del poeta Antonio Machado). En esa búsqueda de «un secreto esencial» que el periodista emprende para la comprensión del pasado de la guerra civil, el protagonista es capaz de «entender» los procesos ideológicos que operan en los verdaderos actores del conflicto mediante una inmersión en su inconsciente (recurrirá aquí el autor a composiciones poéticas, sueños, espacios de duermevela...) o gracias a la presencia de arquetipos (en este caso, estudiábamos la simbología del arquetipo solar y su omnipresencia en el texto). Esta introspección en el inconsciente colectivo de un pueblo le garantiza al Cercas narrador un proceso de individuación junguiano gracias al cual logra recomponer las piezas de su propia existencia. Las últimas palabras de la novela, con un Cercas mirándose en la ventanilla de un tren, muestran ese proceso de individuación:

y entonces el periodista mira su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la noche hasta que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desarrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal,

sin saber muy bien hacia dónde ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante (2001: 209).

Este reflejo del protagonista pasa de proyectar una imagen realista de su rostro a una imagen simbólica, la de su propio inconsciente convertido en un mar llameante y por lo tanto símbolo de su propia alquimia espiritual tras pasar por la fase del duelo. Por todo ello, interpretaba la obra como la ejecución feliz de la terapia del duelo no sólo gracias a la reconciliación que ocurriría en la narrativa de las dos Españas mediante el abrazo simbólico entre Cercas (espejo a su vez del falangista Sánchez Mazas) y el republicano Miralles que resultaría en reconciliación del narrador con su propio pasado sino también en virtud al acto de transferencia que pide la psicología junguiana entre el paciente y el terapeuta, o en este caso entre el narrador y los lectores. Así, también nosotros participaríamos de la individuación del narrador al ejecutar una continuidad que la narrativa nos pide en las últimas palabras del libro: «adelante, siempre hacia delante». De ahí que el título de mi trabajo «*Terapias para después de una guerra*», además de marcar una intertextualidad con el documental de Patiño sobre la necesidad de recuperar la intrahistoria del pueblo español también proponga que *Soldados* lleve a cabo una actitud de duelo a nivel personal y nacional que quizás sólo el tiempo y la lejanía generacional habrían podido permitir.

Más reciente es la novela de Julio Llamazares *El cielo de Madrid* (2005). Interesa en esta novela el hecho de que el acto memorístico no se centre en los años de la guerra ni de la posguerra sino en los de la misma transición española. Su narrador es un pintor de provincias que como tantos españoles de su generación va a Madrid en busca de éxito. De ahí la expresión de carácter popular con la que juega el título: «de Madrid al cielo». La novela hace así una radiografía de esos años de la transición y muestra el devenir de un clima del fiesta y exaltación de las libertades hacia un proceso de desencanto que no tardaría en llegar. En los siguientes fragmentos observamos la descripción que nos hace el narrador de estos dos momentos históricos consecutivos tras la muerte de Franco en 1975:

Era la época de las discusiones, de las manifestaciones políticas, de las fiestas clandestinas y los mítines prohibidos y de las largas noches de confidencias en casa de los amigos o en las barras de los bares. Y también, para nosotros, del descubrimiento de una libertad que había sido un largo sueño para dos generaciones de españoles anteriores a la nuestra. (2005: 29)

Pronto llegó el desencanto, palabras con la que se denominó al fenómeno de desencanto respectó de la política que se estableció en la gente cuando los partidos políticos de izquierda abandonaron sus ideales más radicales y un sentimiento agrídulce se apoderó

de todos, salvo de los que, como nosotros, nunca habíamos creído en ellos [. . .] Porque nuestro anarquismo era sobre todo estético, Teórico, en cualquier caso. Un anarquismo teórico que bebía en las fuentes más radicales, las del romanticismo puro, pero que, en la mayoría de los casos [. . .] se traducían en una actitud. (2005: 79)

De carácter existencialista, la novela nos narra las constantes vitales de un personaje en perpetuo estado de descontento con su vida. Incluso la fama que más tarde le llega no es capaz de rellenar ese vacío existencial que le lleva a una vida dispersa en bares (el bar el Limbo, dice en un momento de la narración «era para entonces la metáfora del mundo» (39)) o relaciones fugaces y erráticas. Esta revisión del pasado se estructura así como un viaje dantesco a través de los cuatro círculos que estructuran sus cuatro capítulos (el limbo, el purgatorio, el infierno y el cielo) y que igual que Soldados propondría un descenso a los submundos para lidiar con los fantasmas del pasado.

La novela se clausura con el hallazgo de la felicidad, del cielo, en el momento presente y final del libro gracias al nacimiento del hijo del narrador, a quien todo el libro está dedicado. Dicen las últimas palabras del libro: «Te lo cuento ahora, que no me escuchas, para que sepas quién fue tu padre, cuál fue su vida y su trayectoria, qué hay detrás de su pintura y de su obra. Te lo cuento ahora, que no me escuchas, porque cuando me escuches, ya no sabré decírtelo» (254). El legado al hijo tiene pues una doble manifestación artística, la literaria en forma del libro y la pictórica en forma de todos los cuadros que han plasmado las diferentes etapas de su vida. A través de las reflexiones sobre la pintura el protagonista llega a saber que, igual que el cielo de Madrid a la hora del crepúsculo también él ha deambulado entre la luz y la oscuridad porque «este viejo cielo de Madrid, este cielo azul y rosa que todo el mundo persigue y que todo el mundo alaba [. . .] es a la vez el infierno, y el limbo y el purgatorio» (2005: 254).

Novelas como ésta muestran que la literatura más reciente no sólo busca cerrar la brecha de la guerra civil (quizás en este punto demasiado víctima de una exotización del conflicto) sino aquel espacio fisural en que se había convertido la transición española en donde toda esperanza de cambio y nuevo aliento se vio truncado en una generación desencantada con el nuevo panorama. La identidad del protagonista narrador, como él mismo confiesa, es producto de esta fragmentación gestada en esos años de sueños y desilusiones: «mi rostro no es más que un espejo roto en el que te mirarás cuando seas mayor» (252), le dice al hijo. El libro se convierte así en un proyecto memorístico dantesco en el que el protagonista llega finalmente al paraíso aún a sabiendas de sus fracturas internas, en un espacio de claroscuro y transicional que ha sido el leitmotiv de su arte y de su vida. La obra es también el espejo en que

mirarse, reconocerse, reconciliarse y finalmente seguir, por lo que resulta en otro ejemplo de confrontación con los propios fantasmas internos a través de un duelo que permite una mirada hacia el futuro.

En estas páginas he querido trazar una evolución del tratamiento de la memoria histórica desde 1975 hasta la actualidad para observar las tres formas de enfrentarse al pasado histórico que propondría Moreiras: el olvido, la melancolía y el duelo. La obra de Mendoza sería epítome del pacto del olvido y de aquel síndrome de Estocolmo sintomático de la época del desencanto como nos muestra un protagonista que acepta sin queja su retorno al manicomio del franquismo. El no nombre de X en la novela de Mendoza nos habla de una falta de espejo, de referencialidad histórica e identitaria sintomática de las políticas del sujeto de la transición y de la postmodernidad. Por su parte, la obra de Gaité daba un paso más y lograba conjurar a aquellos fantasmas de la posguerra. En ella aparece un hombre misterioso como alter-ego y por lo tanto marca de autorreferencialidad de la novela de autoconocimiento de Carmen, lo cual indica un comienzo de búsqueda identitaria a través de los recuerdos inconexos con el pasado. Sin embargo, al situarse dentro de lo fantástico y en un espacio entre la memoria y la desmemoria, sería incapaz de lograr un duelo realista del pasado. En segundo lugar, proponíamos las novelas de Cercas y de Llamazares como ejecutoras de ese «working through» a través de la historia, del duelo para lograr una reconciliación con dos momentos diferenciados. La novela de Cercas buscaría reconciliar a las dos Españas de la guerra civil y a nosotros con ellas. El rostro final del protagonista en la ventanilla del tren convertido en un desierto en llama nos hablaría de una transfiguración alquímica de la psique personal y nacional con respecto al trauma de la guerra. Finalmente, la obra de Llamazares, por su parte recuperaba los vacíos existenciales de la época de la transición para llenarlos con una esperanza de futuro, su propio hijo. La conversión del propio narrador en el espejo de la transición, aunque roto, supone el emerger del protagonista como nuevo referente simbólico, como padre finalmente capaz de proyectar la imagen de futuras generaciones. Todas estas novelas son por lo tanto reflejo de diferentes políticas identitarias al respecto de la memoria histórica. Nos muestran así la evolución de un pueblo que habría ido enterrando poco a poco enterrando a esos fantasmas de los que la transición española no se ocupó o los que ella misma creó con aquel pacto del olvido que dejó la herida de la historia abierta.

## Obras citadas

Buckley, Ramón, *La doble Transición: Política literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1996.

Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.

Colmeiro, José, «Conjurando los fantasmas del pasado en el cuarto de atrás». *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la modernidad*, Barcelona, Anthropos editorial, 2005.

Derridà Jacques, *Specters of Marx*, London, Routledge, 1994.

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». Joan Ramon Resina (ed.) *Disremembering the Dictatorship The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Ediciones Rodopi, 2000.

\_\_\_\_\_, «Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain», Jo Labanyi (ed) *Constructing Identity in Contemporary Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Llamazares, Julio, *El cielo de Madrid*, Madrid, Punto de Lectura, 2005.

Mainer, José-Carlos, *De Postguerra (1951- 1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.

Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones destino, 1978.

Mendonza, Eduardo, *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

Moreiras Menor, Cristina, *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 2002.

Vázquez Montalbán, Manuel, *El pianista*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

Vilarós, Teresa, *El mono del desencanto*, Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1998.