

ESCRITURAS HÍBRIDAS DE UNA MEMORIA FAMILIAR EN *LOS CUERPOS PARTIDOS* DE ÁLEX CHICO, *FERIA* DE ANA IRIS SIMÓN Y *LO DEMÁS ES AIRE* DE JUAN GÓMEZ BÁRCENA

HYBRID WRITINGS OF FAMILY MEMORY IN ÁLEX CHICO'S *LOS CUERPOS PARTIDOS*, ANA IRIS SIMÓN'S *FERIA* AND JUAN GÓMEZ BÁRCENA'S *LO DEMÁS ES AIRE*

FECHA DE ENVÍO 06/09/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 09/12/2024

ROXANA ILASCA
Université de Tours (Francia)

RESUMEN:

El objetivo de este artículo es estudiar el papel de la memoria en tres obras españolas del siglo XXI: *Los cuerpos partidos* de Álex Chico, *Feria* de Ana Iris Simón y *Lo demás es aire* de Juan Gómez Bárcena. Observaremos cómo estos autores reconstruyen la historia de sus familias, recuperan testimonios, integran archivos personales y oficiales y completan el relato con la ficción cuando falta la documentación, para rescatar diferentes episodios de una vivencia personal y colectiva. De este modo, crean relatos híbridos, cuyo propósito es cuestionar el discurso oficial de la Historia y la forma tradicional de la novela.

PALABRAS CLAVE:

literatura española contemporánea, (pos)memoria, Historia, relato familiar, poética de la hibridez

ABSTRACT:

This article studies the role of memory in three 21st century Spanish works: Álex Chico's *Los cuerpos partidos*, Ana Iris Simón's *Feria* and Juan Gómez Bárcena's *Lo demás es aire*. The focus will be on how these authors rebuild their families' story, how they try to register individual accounts, insert personal and official archives, and add fiction to the narrative whenever official documents are missing, in order to record different episodes of one's personal and collective experience. Thus, they create hybrid texts whose purpose is to question the official discourse of History and the traditional form of the novel.

KEY WORDS:

contemporary Spanish literature, (post)memory, History, family story, hybrid poetics

1. Introducción: enfoque sobre la (pos)memoria

Tras un periodo de creación apolítica, bajo la influencia de la estética posmoderna que dominó la segunda mitad del pasado siglo, la literatura española del siglo XXI



vuelve a preocuparse por la construcción de discursos críticos que vertebran sus planteamientos narrativos. En palabras de Francisca Noguerol (2023), se da un giro del “sujeto ablande” al “sujeto hablante”, orientación que pone fin a la pasividad y al silencio de las identidades posmodernas y reivindica una posición denunciadora a la hora de hablar de las sociedades contemporáneas. Emerge una literatura que busca situar en el centro de la ficción a figuras que hasta ahora habían sido invisibilizadas, como es el caso de la “novela de la memoria”, que da voz a los vencidos de la Guerra Civil y de la represión franquista, la “novela de la crisis”, también llamada “novela crítica” (Becerra Mayor, 2015a), que evoca las consecuencias del desplome económico de 2008 sobre la sociedad española, o la “novela neorrural” que delata “el colapso medioambiental, los procesos de globalización y urbanización, la alteración de las condiciones de habitabilidad, la despoblación de las zonas agrícolas o los problemas y peligros de la agroindustria” (Ayete Gil, 2024: 120).

En este escenario de transformación cultural, destaca una creciente preocupación por la memoria. Por un lado, lo refleja la profusión de narrativas que recuperan la memoria histórica de la Guerra Civil y del franquismo, publicadas sobre todo a partir de mediados de los años noventa. Entre los títulos más representativos de lo que se ha llamado el “boom de la memoria” (Becerra Mayor, 2018: 78), cabe mencionar *Maquis* (1997) de Alfons Cervera, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, *Las trece rosas* (2003) de Jesús Ferrero, *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez, *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa o *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado.¹ Las reverberaciones de este fenómeno literario siguen notándose a principios de los años veinte del nuevo siglo, mediante obras como la novela gótica *Carcoma* (2021) de Layla Martínez², nominada al National Book Award en septiembre de 2024, o la novela neorrural *Paisaje Nacional* (2024) de Millanes Rivas, dos textos sobre la memoria de la violencia y la represión con un enfoque original, que explora lo inusual y lo insólito. Por otro lado, también demuestran la importancia del tema trabajos que trascienden los confines de la historia de España. Entre las muestras más recientes, podría mencionarse *La palabra que aparece. El testimonio como acto de supervivencia* del mexicano Enrique Díaz Álvarez, que le valió el premio Anagrama de Ensayo de 2021.

En un periodo de aceleración temporal, el protagonismo que el recuerdo y el testimonio han mantenido en las últimas tres décadas en la reconstrucción del pasado reciente se debe, entre muchas otras razones, a la necesidad de fijar y dejar constancia de los momentos traumáticos que marcaron el siglo XX y los inicios del XXI, acontecimientos que parecen desvanecerse de la memoria tanto de quienes los vivieron como de quienes oyeron hablar de ellos. Como señalan Cruz y Escandell, el cambio tecnológico que se produce en el nuevo siglo “ha afianzado la forma en la que los

¹ En lo que concierne los trabajos sobre la novela de la memoria que explora el periodo de la Guerra Civil en particular, cabe mencionar los estudios críticos de varios investigadores, entre los cuales habrá que mencionar *La encrucijada de la memoria* (2004) de Ana Luengo, *La guerra persistente* (2006) de Antonio Gómez López-Quñones, *La memoria novelada* (2012), editado por Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez o, más recientemente, *Literatura y memoria: narrativa de la guerra civil* (2022), editado por José María Pozuelo Yvancos. Para una lectura de la poesía de la Guerra Civil, ver el trabajo de Mario Martín Gijón (2011).

² En un artículo que dedica a *Carcoma*, Ros Ferrer señala la transformación del marco memorial durante estos últimos veinte años y, sobre todo, a partir de la crisis de 2008: “En el transcurso de las primeras dos décadas del siglo XXI, ese marco memorial irá cobrando nuevas formas a través de su vínculo indisoluble con los cambios en las preocupaciones colectivas y en las formas de contar derivadas de las transformaciones socio-económicas posteriores al ciclo de crisis de 2008-2012 en España” (Ros Ferrer, 2023: 89).

propios sujetos se relacionan con su tiempo, fijando los futuros posibles en presentes continuos o, dicho de otro modo, haciendo del presente el tiempo por antonomasia desde el que las miradas al pasado se vuelven cada vez más problemáticas” (2024: 37).

En esta misma coyuntura, también se ha empezado a cuestionar la tradicional separación entre Historia y memoria que ha dominado los trabajos de los historiadores hasta muy recientemente, como también señala Marianne Hirsch (2008) en su estudio sobre la posmemoria, en el que analiza este proceso de rememoración que la segunda generación va a activar para reconstruir el pasado traumático de sus padres.³ Al tratarse del recuerdo de acontecimientos que los hijos no experimentaron directamente, la posmemoria supone trabajar con una documentación diferente de la de los historiadores. Si, desde el punto de vista historiográfico, solo los archivos oficiales son reconocidos como fuentes fiables y legitimadas para la exploración del pasado, la literatura se ve justificada a recurrir a materiales habitualmente deslegitimados o dejados de lado por los especialistas: los testimonios, los relatos orales, las expresiones artísticas, géneros que han sido agrupados bajo el término “memoria” (Hirsch, 2008: 105). Estos materiales son fundamentales para la reconstitución de la posmemoria, al constituir una de las principales fuentes de información en el proceso de investigación del pasado iniciado por los descendientes.⁴

La novela de la memoria emerge como subgénero narrativo de la novela histórica que interroga esta distinción entre Historia y memoria, con el objetivo de explorar la tensión creativa entre el discurso oficial y el relato literario. A diferencia de la novela histórica, en la narrativa de la memoria los hechos del pasado van enmarcados a menudo por una diégesis situada en el tiempo presente, con un narrador en primera persona, el cual explica el proceso de indagación y escritura del texto que el lector tiene entre sus manos. Revisitar el pasado reciente desde la perspectiva del presente permite confrontar la Historia oficial con la rememoración de los acontecimientos vividos por los diferentes testigos. Este anclaje del relato marco en la actualidad también determina una aproximación distinta, mediante la posmemoria, al tratarse de narradores que no transmiten los recuerdos propios, sino los de quienes presenciaron los hechos históricos.⁵ De este modo, otro aspecto distintivo de la novela de la memoria radica precisamente en la corta distancia que separa el tiempo de la escritura y el de los acontecimientos narrados, al escenificarse episodios recientes que aún cuentan con testigos o supervivientes. La novela de la memoria se centra en el pasado traumático de la Guerra Civil y el franquismo y propone una historia alternativa al discurso oficial, al adoptar el punto de vista de los vencidos. Se trata, pues, de un subgénero literario que surge en un momento de asentamiento de la democracia española y que tiene como objetivo romper con el pacto de olvido. Los acontecimientos revisitados no son necesariamente heroicos, sino que son síntoma de la mirada desencantada con la que se

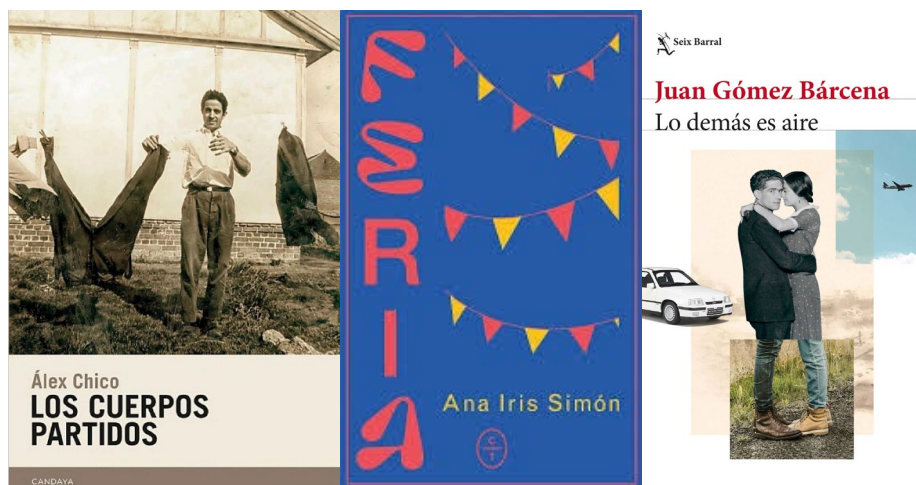
³ Hirsch define la posmemoria como “the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they «remember» only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up” (2008: 106).

⁴ O’Donoghue recalca en que no hay que confundir el concepto de “posmemoria” con el de “trauma heredado”, ya que “[l]a posmemoria no aspira a conclusiones contundentes y gratificantes, sino a dejar al público con el desasosiego de comprobar que la historia –sobre todo la historia de eventos de extrema violencia y sufrimiento– deja cabos sueltos y lagunas turbias que ningún relato puede atar y colmar” (2019: 11).

⁵ Como subraya Gómez López-Quiñones, “[l]a generación nacida en la posguerra, al afrontar aquel suceso, deja constancia de los problemas epistemológicos que va a encontrar la cultura española para conocer y narrar lo ocurrido cuando lo ocurrido no se trate de una experiencia personal y no se guarde de ella, por lo tanto, ningún recuerdo directo” (2006: 24).

considera el presente. En este proceso, la memoria desempeña un papel determinante, ya que la reconstitución de un pasado que el narrador no siempre vivió de forma directa se lleva a cabo a través de la mezcla de documentos históricos, archivos, testimonios y recuerdos.

Las obras que conforman nuestro corpus, *Los cuerpos partidos* (2019) de Álex Chico (Plasencia, 1980), *Feria* (2020) de Ana Iris Simón (Campo de Criptana, 1991) y *Lo demás es aire* (2022) de Juan Gómez Bárcena (Santander, 1984), se publican en un momento alejado del “boom” de la novela de la memoria de principios de los años 2000, en el marco de un aparente agotamiento del tema de la memoria de la Guerra Civil en el paisaje cultural español. Ya lo había expresado Isaac Rosa, con su ilustrativo título *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), que el autor dio a la reedición de *La malamemoria* (1999), exclamación que se escuchó en un contexto en que el mercado editorial estaba saturado de creaciones literarias que habían convertido la ficcionalización de la contienda de 1936-1939 en una moda⁶, diluyendo, de este modo, su dimensión crítica. La selección de tres textos firmados por una nueva generación de autores se debe precisamente a su alejamiento de estas fechas históricas y a su elaboración de tramas vinculadas con la historia más reciente de España desde un ángulo diferente: la exploración de la (pos)memoria como medio para reconstruir las historias familiares de los propios autores, a través de discursos híbridos, que se instalan en el intersticio entre ficción y no-ficción. Por lo tanto, el objetivo del presente artículo es observar la construcción de la memoria en estas obras que se escinden del núcleo narrativo clásico de la Guerra Civil y analizar sus enfoques temáticos y estéticos en torno al proceso de rememoración.



Cubiertas de los tres libros. Fuente: www.planetadeloslibros.com

Desde una perspectiva temática, cabe señalar que las tres narraciones familiares toman como punto de partida elementos autobiográficos de sus autores, los cuales se centran, mediante la (pos)memoria, en “el Gran Trauma”, según lo llama Sergio del Molino, a saber, “el éxodo [rural] de mediados del siglo XX cuyas consecuencias directas aún están vivas” (2022: 61). Chico parte de la experiencia migratoria de su

⁶ Según Gómez López-Quñones, “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»)» (2006: 14-15). También es significativo, desde este punto de vista, el estudio de David Becerra Mayor, *La guerra civil como moda literaria* (2015b).

abuelo durante la década de los sesenta y acaba dando a su investigación memorística una dimensión social más amplia, al indagar en el impacto de un fenómeno de desarraigo en toda una generación. La mirada de la *millennial* Simón también se origina en las vivencias familiares y se orienta hacia el análisis de los cambios sociales, económicos y políticos que han experimentado los españoles desde la posguerra hasta la actualidad. Gómez Bárcena conjuga la perspectiva memorialista con la histórica al reconstituir el pasado de su familia en relación estrecha con su pueblo de origen, remontándose hasta la prehistoria. La incorporación de lo familiar en esta nueva narrativa de la memoria otorga al texto literario una dimensión subjetiva que se aleja de la autoficción que practica, por ejemplo, Cercas en *Soldados de Salamina*.⁷ Según Nere Basabe,

en el discurso sobre el pasado practicado en la nueva novela se imbrican sin solución de continuidad los aspectos históricos, colectivos, con la intimidad más subjetiva. El pasado, así, no se reconstruye, sino que se construye a golpe de subjetividad y amplía, al limitar su perspectiva, el campo de lo posible [...]. Toda intención holística, tan ambiciosa como ingenua, de narrar los hechos “tal y como sucedieron” desaparece, por lo tanto, porque la memoria, ya se sabe, es confusa, parcial, traicionera. (2019: 30)

Estéticamente, es posible notar en estas tres obras una consolidación de las estrategias mediante las cuales la novela memorialista cuestiona la forma narrativa:⁸ el enfoque en lo real, lo autobiográfico, lo autoficcional y lo documental –el recurso narrativo al archivo personal e histórico–. En su exploración de nuevos derroteros formales, estas obras más recientes ahondan en la misma dinámica híbrida, llevándola un paso más allá al plantear la posibilidad de un desajuste con el propio concepto de “novela”. Este estudio se centrará, por lo tanto, en cómo, desde la intergenericidad, Álex Chico, Ana Iris Simón y Juan Gómez Bárcena arman relatos híbridos –ensayo-ficción, crónica narrativizada, novela arqueológica– sobre la historia personal de sus familias, cómo recuperan testimonios, integran archivos personales y oficiales y completan el relato con la ficción cuando falta la documentación, para rescatar diferentes episodios de una historia personal y colectiva. En un contexto de desarrollo de las bases de datos digitales y la inteligencia artificial, estos escritores proponen una reflexión sobre la necesidad de contar las vidas de sujetos anónimos, silenciados, ignorados por la Historia oficial, en una lucha constante contra el olvido. Narrar se convierte, así, en un acto de resistencia. Como señala el filósofo Byung-Chul Han,

[n]arración e información son fuerzas contrarias. La información agrava la experiencia de que todo es contingente, mientras que la narración atenúa esa experiencia, convirtiendo lo azaroso en necesario [...]. Además, la información trocea el tiempo y lo reduce a una mera sucesión de instantes presentes. La narración, por el contrario, genera un continuo temporal, es decir, una *historia*. (2023: 14-15)

Habrá que considerar las obras de estos autores como intentos de recuperar la capacidad narrativa de los sujetos invisibilizados en la contemporaneidad, una manera de dotar de sentido y coherencia a pedazos de vida que, de otro modo, quedarían reducidos a mera información o simples hechos condenados al olvido. Desde esta

⁷ Cabe recordar que Cercas recurre al concepto de “relato real” para describir su novela: “un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales” (2010: 50).

⁸ Como apuntan Lauge y Cruz (2012), la narrativa de la memoria suele recurrir a técnicas como la metaficción, la autoficción, la docuficción y la hibridación genérica para cuestionar la forma de la novela.

perspectiva, subraya Han, “[l]a memoria es una praxis narrativa que constantemente crea nuevos lazos entre los acontecimientos y urde una red de relaciones” (2023: 68). Su papel es convertir la información en relato. Los textos analizados ilustran esta transformación de los datos –históricos o personales– en narración. Su posición en el intersticio entre ficción y no-ficción enfatiza la necesidad de seguir contando historias a partir de sucesos que, sin ese tejido narrativo, se borrarán de la memoria sin dejar huellas.

El presente análisis ahonda en los mecanismos que se ponen en marcha en estas tres obras para (re)construir una memoria tanto individual como colectiva, que sentará las bases de un relato híbrido, cuyo propósito es poner en tela de juicio el discurso oficial de la Historia y el discurso literario de la novela. Estas propuestas literarias subvierten el género de la novela con el fin de reflexionar sobre la interacción entre el relato narrativo y la memoria en la comprensión del pasado y el presente. Según ya señalaba Byung-Chul Han, memoria y narración están estrechamente ligadas; por lo tanto, la obra literaria se convierte en un espacio que encarna el proceso de rememoración como “*lieu de mémoire*”. Acuñado por Pierre Nora en 1997, el concepto de “*lieu de mémoire*” describe un lugar de conmemoración que cumple con tres niveles de significado: material, simbólico y funcional (1997: 37). En su estudio sobre la memoria de la guerra civil española en la narrativa contemporánea, la docente Ana Luengo retoma el término y señala que “una novela, una poesía, una pieza de teatro, son también *lieux de mémoire*, es decir, objetos semióticos de la memoria colectiva” (2004: 12). Las tres obras muestran su interés por registrar las memorias individuales, insertándolas dentro de los acontecimientos de la Historia, lo que les otorga una dimensión comunitaria.

Estos relatos familiares se enfocan en las experiencias de los propios allegados de los autores –la emigración económica del abuelo de Chico o la vida rural de las familias de Gómez Bárcena y Simón– para abordar fenómenos sociales de carácter colectivo. Tal vez, de los tres libros, el de Gómez Bárcena es el que más elabora el material para que el archivo integre la ficción; sin embargo, sus rasgos formales –las fechas a modo de anotaciones en el margen de la página para ilustrar el solapamiento o la simultaneidad de épocas⁹– y la labor de documentación que el autor lleva a cabo son prueba fehaciente de la importancia que la dimensión histórica tiene en la obra.

La memoria que integra el tejido narrativo de los textos examinados se cristaliza bajo dos formas distintas: por un lado, los recuerdos directos de los autores o de los testigos que transmiten sus historias y, por el otro, la memoria que ya se ha archivado, de cierta manera, en soportes que permiten su transmisión. Desde esta óptica, Luengo cita a Aleida Assmann, quien identifica dos tipos de memoria que actúan sobre la reconstrucción del pasado. La primera es la memoria en función, o sea, la memoria viva de los que fueron testigos de los hechos narrados y que tiene “una dimensión social y que se afirma, discute o recrea” (2004: 32). Este tipo de memoria puede tener tres objetivos diferentes: la legitimación –confirmación de la memoria oficial de las estructuras del poder–, la deslegitimación –construcción de una memoria no oficial, subversiva, crítica, que va en contra del discurso dominante– y la distinción –afirmación de la pertenencia a un grupo en particular–. La segunda forma es la memoria en depósito, es decir, “la memoria de las memorias, estática, registrada en archivos, bibliotecas, prensa, libros, documentos, etcétera” (2004: 32). *Los cuerpos partidos* recurre a la memoria en función –los testimonios de los que vivieron la emigración–

⁹ En una entrevista para *El ojo crítico* (2022), el propio autor confiesa que, para este recurso formal, se inspiró en los libros parroquiales que consultó para documentarse sobre el pueblo de su familia, así como en el autor de cómic Richard McGuire.

para deslegitimar la memoria en depósito –películas, libros, productos culturales que pertenecen a la historia oficial franquista y que elaboran una visión idealizada de esa experiencia–. En cambio, Gómez Bárcena rescata la memoria en depósito que había caído en el olvido –los libros parroquiales y otros documentos oficiales de Toñanes, el pueblo de sus abuelos–, al resucitar las voces del pasado, que se mezclan con las de los pocos vecinos que quedan, para configurar un relato memorialista de la distinción. Así, la historia de ese pequeño pueblo de Cantabria se convierte en una memoria viva que nadie, salvo sus propios habitantes –tanto del pasado como del presente–, habría tenido interés en contar. Simón, por su lado, junta las dos categorías, al completar los recuerdos propios con testimonios, relatos, fotografías de sus allegados y reconstruir así un árbol genealógico –ilustrado, de hecho, en las primeras páginas de la obra– de su familia: un relato personal cuyo propósito es la transmisión. Tres estrategias distintas de unos autores que indagan en el pasado de sus familias y sus pueblos como forma de volver a echar raíces en un lugar y un tiempo alejados. Sujetos contemporáneos urbanitas que dirigen su mirada hacia los pueblos y las épocas en que ellos o sus parientes nacieron, así como hacia un pasado que les proporcione una mejor comprensión del presente.

A continuación, cabe acercarse a cada una de estas obras para observar, por un lado, los recursos narrativos que se emplean en la reconstrucción de la memoria en relación con las historias familiares y, por otro lado, los rasgos formales, genéricos, que permiten esta reconfiguración del proceso de rememoración.

2. La “me-noria”: entre la “ciclicidad” y la ruptura

En *Feria*, Ana Iris Simón presenta a su familia tanto mediante recuerdos recientes que ella misma ha conservado como a través de episodios que preceden a su nacimiento, relatados por sus parientes. Los Simones –su familia paterna– se caracterizan por una larga militancia comunista, desde la guerra civil española hasta la actualidad. Del lado materno, los Bisutereros cuentan con una tradición de feriantes, al ser vendedores de juguetes y bisutería en las ferias.

Desde el principio, cabe subrayar una ambigüedad en cuanto a esta obra que ha tenido un gran éxito entre los lectores: el género al que habría que adscribirla, ya que no son pocos los que la integran dentro de la categoría de la novela. No obstante, tomando en cuenta diferentes rasgos de fondo y, además, la formación de la escritora, sería más juicioso asociarla al género periodístico-literario de la crónica. Según confiesa la propia autora en una entrevista:

lo que yo he escrito son pequeños relatos que englobaban hechos de mi pasado, pero también algunas reflexiones y obsesiones que a mí me inquietan acerca de la familia, el progreso, Dios, el linaje, el territorio... Soy muy caótica y no tenía ninguna intención de escribir en una dirección [...]. Realmente, lo que yo he hecho es crónica literaria, pero en lugar de contar hechos históricos, hablo del entierro de mi tío Hilario o del día que me fui al Aquopolis de Villanueva de la Cañada y me encontré a Aramis Fuster posando en bañador. (Cebrián, 2021)

Como subraya Simón, en estas crónicas narrativizadas, el relato individual cobra una dimensión colectiva, al substituirse a los hechos habitualmente históricos, con el objetivo de mostrar el carácter social de lo vivido. Acuñado por Maurice Halbwachs en 1925, el concepto de “memoria colectiva” se define como una relación indisoluble

entre el recuerdo y la pertenencia a un grupo o a varios grupos sociales (1997: 65-66). La evocación del pasado, incluso cuando parte de la experiencia personal, está determinada por el punto de vista adoptado dentro de la comunidad. Además, Halbwachs apunta que la memoria colectiva se distingue de la Historia por el hecho de borrar la oposición entre presente y pasado. La memoria colectiva es una corriente de pensamiento continua que se transmite de un grupo generacional a otro sin delimitar claramente los diferentes periodos a los que pertenecen las generaciones. La Historia, sin embargo, se divide en siglos y épocas, sin continuidad, como si, con cada nuevo periodo, todo volviera a empezar de cero, con nuevos intereses, tipos de pensamiento, acontecimientos o tradiciones (1997: 131-132). Paul Ricœur, por su parte, considera que, entre la memoria individual y la colectiva, hay que insertar un tercer elemento, la memoria de los allegados (2000: 161-163). Simón logra conferir un carácter colectivo a su memoria individual a través de esa continuidad del pensamiento y ese valor de presente que otorga a su relato del pasado, dentro de la familia y el grupo social al que pertenece: el de los *millennials* desencantados con las promesas de progreso y bonanza del capitalismo neoliberal. La perspectiva actual desde la que se narran los diferentes episodios elimina la distancia temporal con un periodo anterior revisitado con nostalgia, revelando los mecanismos que el relato del pasado pone en marcha para la constitución de una memoria colectiva: la transmisión, dentro del grupo familiar y social, de recuerdos que superan la partición histórica del tiempo.

Dividida en diez partes –cada una constituida de dos capítulos–, *Feria* incluye varios acontecimientos tanto de la infancia como de la vida adulta de Ana Iris Simón. Aunque la primera crónica, titulada “Me da envidia la vida que tenían mis padres a mi edad” parece evocar una ruptura o discontinuidad entre pasado y presente, entre la vida de los padres y la de la autora, a lo largo de todo el libro se nota cierta ciclicidad de la narración, concepción temporal reforzada en la última parte, donde Simón habla de la necesidad de transmisión: contar la historia de su familia a su futuro hijo, no permitir que desaparezca el recuerdo de los que ya no están, dejar constancia de una España que ya no existe en el mundo globalizado de hoy. Debido a su construcción no lineal, fragmentaria y, a la vez, en espiral –mediante la reiteración de ciertos hechos ya narrados–, la reactivación de la memoria parece someterse a las reglas de funcionamiento de una noria –para emplear una imagen inspirada en la obra–. Los episodios alternan el relato de diferentes miembros de la familia, distintas épocas y varios temas, pero el eje central es siempre el mismo: Ana Iris Simón, sus recuerdos, sus reflexiones, su punto de vista. El proceso que se pone en marcha es, pues, el de una “memoria-noria” o “me-noria” que resalta tanto la ciclicidad de la vida –el nacimiento y la muerte son motivos centrales que recorren el libro y, sobre todo, las últimas dos partes– como el deber de transmisión. Según apunta la autora:

me di cuenta de que una de las razones, la razón principal por la que quería tener hijos, no era por ser madre yo, sino por hacerle a [mi padre] abuelo y a mi abuelo bisabuelo. Por continuar con un linaje, por devolverles lo que me habían dado, la vida y el amor; por contarles las historias de la Hermana y el Hermano tal como me las había contado Hilario a mí y por hablarles de él, de sus manos de esparto y de sus coplillas. (Simón, 2022: 141-142)

Para Simón, la memoria se materializa mediante la reiteración de los mismos gestos, la repetición de las mismas anécdotas, la reproducción para mantener el linaje. La autora expresa de manera explícita su propósito: transmitir recuerdos, costumbres, rituales a los descendientes. La transmisión es esencial en el proceso de conservación de la memoria, cuyo objetivo es establecer vínculos entre pasado –los eventos

rememorados–, presente –la narración que permite la reconstrucción de esos eventos– y futuro –la preservación de esa narración, mediante la escritura–.

Pero la escritura no es la única técnica que permite registrar y fijar la memoria: la imagen también ocupa un lugar significativo en el proceso de rememoración y transmisión. Su importancia se nota ya desde el peritexto, gracias a los dos dibujos infantiles que representan los árboles genealógicos de la familia materna y paterna de la escritora. De hecho, la obra enfatiza el proceso de visualización de los lazos familiares que teje el relato también a través del carácter intermedial del texto en su conjunto, al incluir varias fotografías personales. La decisión de diseminar muestras de imágenes personales dentro de la obra se ha generalizado en los textos híbridos que narran historias familiares. Es una técnica recurrente, por ejemplo, en *Crónica de viaje* (2009) de Jorge Carrión o en *Ordesa* (2018) de Manuel Vilas, dos obras que también ponen en tela de juicio el género narrativo al que se asocian: por un lado, la crónica bajo forma de búsqueda en internet; por el otro, la novela como autoficción. Para Simón, el recurso visual es coherente con el género de la crónica. Las fotografías que preceden a cada parte son ilustrativas de su contenido temático. Sin embargo, las que se integran dentro de los capítulos, a menudo sin comentar, acaban formando parte del relato, ya que completan e ilustran a la vez la historia narrada. Este marco textual que rodea la imagen sirve como mediador entre la dimensión personal y la colectiva. Sin el relato envolvente, no hay vínculo con el lector. Como apunta Roland Barthes, la fotografía está sometida a la contingencia y a un referente que la condena a la tautología y solo mediante un acto de reflexión desvela un significado más allá de lo que muestra (1980: 16-17). El relato en el que se inserta permite así sacar la imagen de la contingencia y convertirla también en narración, en una fotografía que “dice algo”, que deja de reproducir simplemente la vivencia de un desconocido y teje puentes con la experiencia colectiva de los lectores.

La fotografía también es una herramienta de la memoria que permite, desde el punto de vista técnico, “ver” el pasado, mostrar lo que ha desaparecido o a los que han dejado de existir. Desde esta óptica, Susan Sontag destacaba ya en los años setenta una contradicción intrínseca al acto fotográfico en su vertiente popular: la generalización de esta técnica transformó la fotografía en un ritual de la vida familiar, precisamente en una época en que la industrialización tenía un fuerte impacto sobre esta institución. Así pues, la imagen asumió el papel simbólico de ilustrar la continuidad dentro de una familia extendida que se veía condenada a la dispersión (2021: 23). Por su parte, Hirsch subraya otra faceta: la perennidad de lo representado, puesto que las fotos sobreviven a sus sujetos o dueños (2008: 115). Para Simón, las imágenes tienen la fuerza del testimonio, al grabar instantes lejanos o recientes –fotografías tomadas por la autora, como las de la casa de los abuelos– que perdurarán para las generaciones futuras. Su presencia en *Feria* enfatiza la dicotomía “antes” / “ahora” que marca el texto desde el primer capítulo, una dualidad que, hacia el final, se convierte en una estructura tripartita que vislumbra un “después” y que incluye tanto la transmisión como la ruptura. El hecho de tratarse, además, de imágenes personales y no públicas disminuye, según Hirsch, la distancia con el lector y facilita la identificación y la afiliación (2008: 116). Los recuerdos de Simón cobran, así, una dimensión colectiva que convierte sus crónicas en una caja de resonancia de su propia experiencia.

La función del testimonio como vehículo de transmisión de una historia común se nota en las múltiples referencias a lo que los demás le relatan a la autora, menciones diseminadas por todo el texto: “me contaron” (Simón, 2022: 43), “eso lo supe muchos años después” (2022: 60), “[a]ños después me contaría” (2022: 96), “[e]sto lo sé porque me lo han contado, me lo han contado muchas veces” (2022: 145). En la elaboración de

sus crónicas, Simón completa lo recordado con los relatos ajenos, la memoria personal con la familiar, para construir una historia compartida entre todos. Retomando la imagen que mejor ilustra esta obra, la dinámica de la “me-noria” supone que una nunca vive la experiencia de la rememoración sola; siempre habrá acompañantes ocupando los otros asientos que den una vuelta al mismo tiempo.

3. La memoria escindida: entre lo real y lo ficcional

El punto de partida del relato de Chico es, una vez más, la experiencia familiar, más particularmente la de su abuelo, el cual emigró en los sesenta desde un pequeño pueblo del sur de España hasta el norte de Francia para trabajar en una fábrica en la frontera con Bélgica. Más tarde, al volver al país, se instaló, como tantos otros españoles en aquel entonces, en Barcelona, ciudad donde vivió hasta su muerte, unos años antes de que naciera el autor. El escritor relata la vida de un familiar al que nunca conoció, una vida que logra reconstruir gracias a las historias y anécdotas que le cuentan los demás miembros de la familia, pero también a partir de los testimonios de otros migrantes que vivieron experiencias similares en aquella época. Sara Gallardo propone el concepto de “autonovela familiar” para describir textos que, sin poder considerarse como autobiográficos, puesto que sus narradores no vivieron los acontecimientos que se cuentan, hablan de hechos traumáticos que “conforman no solo la personalidad de quien narra, sino su propia historia familiar”: “Se trata de proyectos de investigación que llevan a cabo las hijas o los nietos (a veces hermanos o sobrinas) de los protagonistas de las historias primarias, pero su indagación llega hasta el presente” (2020: 72). En general, señala Gallardo, en la autonovela familiar, el narrador reconstruye la historia de una persona con quien tiene una relación de parentesco, pero a la que no conoció. Se desvela, así, no solo el pasado familiar, sino también el proceso de indagación, a partir de los documentos y testimonios a disposición del narrador.¹⁰ El término que prefiere utilizar el propio Chico para describir formalmente su obra es el de “ensayo-ficción”.

Para Chico, el proyecto del libro surge de una doble dificultad: por un lado, la imposibilidad de acceder al testimonio directo de su abuelo sobre la experiencia de la emigración y, por el otro, el escollo que representa el olvido. Desde esta perspectiva, la única persona que más información podría proporcionarle es su abuela amnésica, que está en una residencia de mayores y cuya memoria ya se ve muy deteriorada. Pero también se trata de un olvido que se debe al paso del tiempo, al hecho de que otros emigrantes que vivieron ese desarraigo nunca han tenido la oportunidad de contar su experiencia: su memoria también se ve afectada y su relato, postergado durante tantos años, emerge de unos recuerdos que tienden a distorsionar los acontecimientos. Por último, hay que mencionar el olvido por parte de la historiografía y la falta de interés por indagar en ese fenómeno, por las experiencias de esas personas, actores anónimos de la Historia. Debido a su centralidad en la obra de Chico, el proceso de construcción de la memoria –o bien la memoria oficial, o bien la memoria individual– se convierte en

¹⁰ En su introducción al estudio *Memoria y testimonio*, Georges Tyras y Jean Vila llaman la atención sobre la misma tendencia en las novelas de recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil, las cuales “adopt[an] por una parte la forma de la novela de investigación, dando forma performativa, es decir, *haciendo* lo que *dicen*, al contenido de dilucidación y, por otra parte, movili[zan] una retórica de la no-ficcionalidad, para acercar en lo posible lo novelesco a lo historiográfico” (2012: 18).

elemento intradieгético, tanto a nivel temático como a nivel estructural. El autor narra cómo consigue reconstruir la memoria de la emigración y esta reconstrucción se ve ilustrada en la arquitectura fragmentada del texto.

En *La palabra que aparece*, Enrique Díaz Álvarez subraya “la fuerza reparadora de la literatura sobre los derrotados, a quienes se ha negado la posibilidad de dejar su testimonio” (2021: 95). La relación entre memoria y literatura es incluso etimológica. Según señala Walter Benjamin (1987) en su corto ensayo *El narrador* publicado inicialmente en 1936, *Mnemosyne*, de la que deriva la palabra “memoria”, era la musa de lo épico, la rememoradora. Para los griegos, la memoria era la fuente principal de inspiración para poetas, artistas y filósofos. Esa musa presentaba dos caras en la epopeya: por un lado, la narración, que, para Benjamin, incorpora los rasgos propios de la oralidad, es decir, del testimonio; y, por otro, la novela, en la cual la memoria perdura a través de la escritura. En el texto de Chico, ambas modalidades operan de manera complementaria: la memoria asociada a la narración –el testimonio– requiere de la memoria vinculada a la novela –el texto escrito– para garantizar su preservación y su transmisión.

Para deconstruir el discurso oficial sobre la emigración, Alex Chico pone en marcha dos estrategias narrativas fundamentadas en estas dos formas de memoria. Por un lado, recurre al testimonio como medio para contraponer una versión alternativa a la Historia oficial difundida por diferentes productos culturales de carácter propagandístico durante el franquismo. Por el otro, elabora una nueva propuesta narrativa –el género híbrido del ensayo-ficción– orientada a rescatar del olvido la historia de su abuelo y, por consiguiente, la de los migrantes económicos en la España franquista.

El testimonio es la primera etapa que permite dar el paso del sujeto amnésico al sujeto hablante, que evocaba Noguero. Al silencio y al olvido se les oponen el habla o el testimonio y, por consiguiente, la palabra escrita: la ficción, el texto literario. Según señalan Tyras y Vila:

La función testimonial de la palabra es esencial por un doble motivo: la desaparición progresiva de los testigos [...] y la emergencia de una memoria heredada, un patrimonio asumido por una comunidad de individuos, herederos de una post-memoria [...]. Importa, sobre todo, quizá, aceptar la evidencia de que la laguna es parte integral del testimonio, y que, estableciendo un vínculo metafórico con los muertos, permite que la ética irrumpa en el régimen estético. La triangulación (acontecimiento / testigo / posteridad) que implica al mismo término de testigo (raíz etimológica indo-europea *Trei, tres*) le confiere al testimonio su misión de dar a conocer, de operar una trans-misión. (2012: 17)

Mediante los diferentes testimonios que recoge en su libro para reconstruir la experiencia de la emigración de su abuelo, Chico busca rescatar una memoria que está a punto de desvanecerse. Pero también entiende que tal proceso implica dar el paso de lo individual a lo colectivo: la historia del abuelo es la historia de las migraciones en la España de los años sesenta, un relato que hay que reconstituir y transmitir mediante la escritura.

Los testimonios son fundamentales no solo para luchar contra el olvido, sino también para denunciar el discurso institucional, difundido a través de productos propagandísticos (NO-DOs) y culturales (películas) que proponen una versión oficial, presentando una imagen distorsionada, falsa de la emigración y ocultando lo negativo. Los testimonios recogidos contrastan con la imagen idealizada promovida por los productos culturales y desafían los clichés y tópicos presentes en algunas películas de la época. También denuncian el discurso propagandístico del régimen franquista:

bajo una cortina de aceptación y festejos, la propaganda franquista escondió una realidad completamente opuesta a la que mostraban. Los emigrantes españoles dejaron de ser mulos de carga y se convirtieron en productores, o en operarios [...]. En las imágenes que podemos encontrar en los archivos del NO-DO, los autóctonos cantan al ritmo de las guitarras [...], se muestran alegres, inmersos en una especie de celebración perpetua. (Chico, 2019: 60)

Como apunta Chico, la memoria oficial es “una forma sutil de engaño, de falacia”:

Eso es lo que le sucede a un país como España. Bajo una pátina de melancolía se esconde un olvido voluntario, como si acudir al pasado no buscara mostrarlo de nuevo, sino que tratara de suprimirlo, de borrarlo lentamente del mapa. La memoria se institucionaliza y al hacerlo se silencian otras capas del recuerdo. Cuando esos mismos recuerdos afectan a un país, la historia no es más que una mera convención” (2019: 74).

Contra la memoria oficial, Chico propone la memoria testimonial de los migrantes: una memoria colectiva escindida, en un país a su vez dividido. Desde esta óptica, los cuerpos partidos a los que alude el título de la obra se materializan en un país también fraccionado (Chico, 2019: 75). Para deconstruir esa memoria cultural oficial, se nos cuenta la experiencia de la emigración desde otro punto de vista: el de la miseria y la pobreza. Para ello, el autor se apoya en una observación de Raúl Zurita: “De las dictaduras se suele hablar del terror, del miedo, pero no se menciona la pobreza” (2019: 81). Después de lo cual Chico da el ejemplo de los trenes en los que viajaban los emigrantes:

Mientras el aparato propagandístico de Franco presentaba su red ferroviaria como un medio de comunicación avanzado, la realidad era radicalmente distinta. Al menos la que vivieron buena parte de los trabajadores que debían tomarlos para llegar a su pueblo. Un amasijo de chatarra en los que se hacinaban durante horas, eso es lo que eran, por mucho que la dictadura los intentara presentar como un paradigma de la modernidad y del progreso (2019: 75-76).

El sujeto errante escindido toma la palabra para revelar la realidad de su condición de migrante, una palabra que se convierte en denuncia de la dictadura que lo empujó al desarraigo. A juicio de Díaz Álvarez:

La política del testimonio se aleja de la institucionalización de la memoria que tiende al monumento y la efeméride. Implica reconocer el poder testificar como una forma de acción política [...]. El hecho de enfocarnos en el testimonio que nos sobrevive permite rastrear y visibilizar toda una serie de contranarrativas y contraimágenes [...]. En el hecho de prestar atención a las nuevas palabras e imágenes pese a todo radica la posibilidad de [...] reconocer el impacto ético-político que juega –que sigue jugando– el narrar y poner en circulación experiencias desgarradoras (2021: 238-239).

A través del testimonio, la memoria deconstruye el discurso oficial, pero también la forma literaria, para tejer una contranarrativa centrada en los sujetos hablantes. Para Chico, no solo el testimonio, sino también la ficción es una manera de luchar contra el olvido y contra el discurso oficial. La ficción permite completar los huecos creados por el olvido y el paso del tiempo, sin traicionar a los desmemoriados, lo que justifica también la elección del género híbrido del ensayo-ficción. Esta segunda estrategia de cuestionamiento de la Historia oficial tiene que ver con la institucionalización del

género de la novela como forma literaria. Como apunta Becerra Mayor, en su estudio de la novela crítica actual, la cual vuelve a asumir un papel ideológico,

[1]la forma es sin duda ideológica y, en consecuencia, la novela crítica actual reflexiona sobre las implicaciones ideológicas que supone asumir una forma narrativa u otra. La cuestión formal no se aborda desde una preocupación meramente estética, sino desde el convencimiento de que la ruptura o el cuestionamiento de la forma dominante es asimismo una forma de enfrentamiento con la ideología dominante. (2015a: 18)

El ensayo-ficción de Álex Chico es una contranarrativa: un género híbrido que no es ni exclusivamente una novela ni un ensayo. Al carecer de los testimonios directos de sus abuelos, el autor recurre a “fotografías, anécdotas, charlas con familiares o amigos, testimonios de primera y segunda mano” para poder delimitar “una figura desdibujada” (2019: 57). Y también recurre a la imaginación para completar el relato: “Puedo trazar un relato falso, pero verosímil” (2019: 103). Es un relato fragmentado, constituido de lo real y lo ficcional, un texto en el que las piezas dispersas ilustran el funcionamiento del proceso de rememoración y la constitución de esa memoria colectiva que se arma a partir de testimonios individuales:

Todo ese mundo parece disgregado en varias piezas, esparcido en fragmentos dispares. A veces, esas mismas piezas encajan sin esfuerzo. En otras ocasiones cuesta mucho esparcirlas sobre una sola superficie, como una tela que comenzara a deshilvanarse. Un enorme rompecabezas en el que nunca terminamos de saber dónde debemos colocar cada fracción. Pueden convivir en un mismo espacio, pero formarán parte de distintos universos. (2019: 73)

Lo mismo ocurre con las diferentes obras analizadas en *Los cuerpos partidos*, películas, textos filosóficos, literatura, canciones, etc., que o bien representan la postura oficial, o bien la critican: son piezas que hay que ensamblar con el fin de recuperar la dimensión colectiva del relato –de la literatura en general– y del testimonio.

4. La memoria arqueológica o la escritura como palimpsesto

Los protagonistas de *Lo demás es aire* son los vecinos de un pueblo cantábrico llamado Toñanes, lugar de origen de la familia paterna de Juan Gómez Bárcena, poblado cuya historia se explaya a lo largo de los siglos, remontando hasta la época prehistórica. Esta aldea, que solo tiene unos cincuenta habitantes, no presenta ningún rasgo distintivo, nada la diferencia de otros pequeños pueblos españoles al borde de la extinción: “[2021]¹¹ Eso es Toñanes: un camino mejor o peor, pero siempre camino. Un pueblo hecho solamente para eso, para pasar, para que ni los acontecimientos ni las personas se detengan nunca” (Gómez Bárcena, 2022: 12). Para dejar constancia del pasado de esta aldea insignificante y dar voz a los seres anónimos que vivieron allí en distintas épocas, hasta el tiempo presente, el autor reconstituye su historia a partir de testimonios que enlaza con elementos autobiográficos y con distintos archivos, sobre todo los constituidos por los libros parroquiales que registraron las defunciones de sus habitantes a lo largo de los siglos. Las diferentes fuentes se entremezclan, se encadenan de forma no lineal y componen, así, un tejido narrativo a partir de lo que se podría

¹¹ Las fechas entre corchetes indican el año apuntado en el margen de la página, que le permite al lector situarse en el tiempo de la diégesis.

llamar una “memoria arqueológica”. Desde esta perspectiva, el texto es un montaje narrativo, una superposición de estratos temporales, los cuales se solapan en párrafos que fluyen sobre varias páginas o, a veces, dentro de una misma oración: “Ver cuando no se puede ver: [-13.179] hogueras, [313] antorchas, [981] candiles de aceite, [1838] bujías. [1918] Una lámpara de carburo. [1931] Una bombilla, la primera bombilla iluminada en la historia de Toñanes. [2006] Un reflector para iluminar la posada La Estela Cántabra” (Gómez Bárcena, 2022: 438). Los sedimentos temporales surgen a la superficie de esta novela coral como excavaciones en un terreno que ha conservado huellas de sus diferentes ocupantes. De este modo, se abandona la diacronía a favor de la sincronía y la simultaneidad.

El encadenamiento de épocas y personajes se materializa mediante la circulación de conceptos, objetos, emociones que atraviesan esos estratos temporales. Cada capítulo se centra en un elemento distinto que da continuidad al conjunto en los saltos de una época a otra. Se dedica un capítulo a cada uno de los sentidos –el oído, el tacto, el olfato, la vista–, a cada una de las principales emociones o a elementos naturales o artificiales como el río y el fuego. Así, en las primeras páginas de la novela, el oído relaciona el sonido de las campanas que tocan a bautizo en 1722, a muerto en 1901, a rebato en 1630, con los silbidos de un cazador en 1974, el motor de un coche en 1920, o la música que sale de un gramófono en 1903 y de un walkman en 1996, para terminar en 2021 –el presente de la narración, que coincide también con el tiempo de escritura de la novela– en el silencio o, más bien, “[c]asi el silencio: como un bajo continuo el rumor del mar y del río, el mismo mar y el mismo río que debió de escuchar Tonneius cuando Toñanes todavía no se llamaba Toñanes” (Gómez Bárcena, 2022: 27-29). El topónimo en latín, fechado en 313, esclarece la etimología del nombre del pueblo y cierra, a la vez, de manera circular este recorrido temporal circunscrito a un mismo espacio que conoce tanto la evolución de la lengua y de las cosas –el progreso de las técnicas– como la inmutabilidad de la naturaleza, porque “un lugar pued[e] durar para siempre” (Gómez Bárcena, 2022: 468). Esta articulación entre las constantes que constituyen el hilo conductor del relato y las variables que aporta el paso del tiempo se da a lo largo de toda la novela, con el objetivo de enfatizar la permanencia de un lugar al borde de la extinción, pero quizá también a punto de quedar grabado en la memoria de los lectores como historia singular que habla de lo colectivo.

A diferencia de las obras de Chico y Simón, donde la narración se asienta en la subjetividad de un “yo” ambiguamente autoficcional, la novela de Gómez Bárcena opta por un narrador canónicamente omnisciente, cuyo discurso abarca la larga historia de un pueblo con el que el autor tiene vínculos claros. No obstante, la voz en tercera persona elige borrar los elementos autobiográficos, camuflarlos mediante retratos de personajes –como el niño obsesionado con los dinosaurios o el joven que entrevista a los vecinos de Toñanes–, bajo los cuales se reconocen, pero nunca se asumen abiertamente, detalles autobiográficos o una postura autoficcional. De este modo, el relato de Gómez Bárcena es el que más se acerca al discurso del historiador, sin abandonar, por lo tanto, la perspectiva memorialista. Quizá lo que sí consigue es conjugar Historia y memoria, mediante una práctica de la escritura como palimpsesto, que anula en cada página la distinción entre las dos debido a su yuxtaposición. El significativo elenco de personajes hace de esta obra una novela coral, donde convergen múltiples voces de diferentes épocas, inspiradas en diversas fuentes como archivos, testimonios y recuerdos personales, todas integradas en un mismo nivel narrativo, sin jerarquizaciones ni rupturas.

Ese tejido de memoria e Historia también presenta rasgos formales innovadores. Como en el caso de Ana Iris Simón, cuyos estudios de periodismo influyen en su

escritura, la carrera en Historia de Juan Gómez Bárcena tiene una incidencia directa tanto sobre el tema como sobre las características estructurales de su obra. De los tres textos estudiados, *Lo demás es aire* es el único al que se le puede adjudicar sin reserva alguna el estatus de novela. Aun así, ello no implica que la obra se limite a conservar una estructura tradicional propia del género novelesco. El uso extensivo de los archivos, la superposición de épocas y el formato de la página –que incluye, como ya se ha mencionado, las fechas de los acontecimientos anotadas en el margen de la página– son estrategias de subversión de la escritura novelística que, como las crónicas narrativizadas de Simón o el ensayo-ficción de Chico, llaman la atención sobre la tensión entre el discurso periodístico o histórico y el literario. En el caso de la obra de Gómez Bárcena también esta tensión parece haber encontrado la misma resolución: un relato tejido a partir de las dos coordenadas, que emplea datos históricos y testimonios orales para sacar del olvido un pueblo insignificante, hechos anodinos y personajes ignorados. Porque la Historia, por lo menos la que reconstruye el autor en esta novela, también sirve para eso: para rastrear las huellas que han dejado las vidas anónimas, a lo largo del tiempo, en las cuevas, en el subsuelo, en los libros parroquiales, en la prensa de la época, en la memoria de la gente. Narradas de manera no cronológica, alternando las épocas, las vidas de los habitantes de Toñanes tienen un fundamento real, histórico, que queda avalado por las fechas al margen. Sin embargo, estos datos se mezclan constantemente con la ficción. Y no solo los datos, sino también las fuentes reproducidas ilustran la variedad –y la veracidad– de la documentación empleada. La novela incorpora transcripciones de grabaciones, monólogos y diálogos en los que se borra la presencia del entrevistador, registrando únicamente las palabras de los entrevistados, acompañadas de didascalias, recurso narrativo que busca dotar a las escenas de un carácter teatral. Otras veces se reproducen cartas y documentos oficiales, pero también canciones populares y cuentos. La novela parece inventariar las huellas escritas y orales que han servido como fuente de investigación. Memoria e Historia se fusionan para sentar las bases de una escritura literaria cuyo propósito es transmitir el relato de Toñanes, a punto de perderse. Como subraya el narrador en las últimas páginas de la novela, al final de una larga lista que retoma datos de los libros parroquiales de muertos: “[d]e sus vidas no queda más memoria que el trozo de papel en que se afirma que murieron” (Gómez Bárcena, 2022: 529). Mediante la ficción, el escritor lucha contra la extinción de esas vidas e historias.

5. Conclusiones

Aunque divergentes en muchos aspectos, los tres textos estudiados en este artículo suponen varias mutaciones en cuanto al subgénero de la novela de la memoria a finales de la segunda década y principios de la tercera del siglo XXI. Concebidas como “lieux de mémoire”, estas obras reconstruyen una (pos)memoria familiar y comunitaria que convierten el relato personal en colectivo para dar a conocer destinos de protagonistas anónimos de la Historia y proponer así una alternativa al discurso oficial. Los temas desarrollados en estos textos –las migraciones, la precariedad de las clases populares, la despoblación de las zonas rurales– consiguen desviarse de los caminos trillados –la represión franquista, la crisis económica, la España vacía– y plantear nuevos enfoques y nuevas formas narrativas.

También los recursos narrativos que se emplean en las tres obras presentan puntos de intersección, al tejer relatos en los que memoria, testimonio, archivos, productos culturales y otros materiales convergen y convierten el texto literario en contradiscurso

que interroga tanto la posición central que ocupan ciertos temas históricos como las formas narrativas canónicas. La hibridez y ambigüedad genérica presentes en las crónicas literarias de Simón, el ensayo-ficción de Chico y la novela arqueológica de Gómez Bárcena permiten inscribir estas creaciones dentro de la categoría de la literatura exocanónica, la cual se caracteriza por explorar nuevos horizontes temáticos y estéticos a través de la complejidad narrativa y la innovación formal. La construcción de la memoria en la tercera década del siglo XXI solo puede pasar por esta vía.

Bibliografía

- Ayete Gil, María (2024). “Representaciones de la(s) crisis de 2008 y sus consecuencias en el medio rural a través de cinco novelas españolas”. *Historia Actual Online*, 64 (2), 119-134.
- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. París, Gallimard.
- Basabe, Nere (2019). “Memoria histórica, violencia política y crisis de identidades en la nueva narrativa española”. En Claesson, Christian (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Xixón, Hoja de Lata, 21-57.
- Becerra Mayor, David (2015a). “Introducción”. En Becerra Mayor, David (coord.), *Convocando al fantasma: novela crítica en la España actual*. Ciempozuelos, Tierradenadie Ediciones, 7-24.
- Becerra Mayor, David (2015b). *La guerra civil como moda literaria*. Madrid, Clave Intelectual.
- Becerra Mayor, David (2018). “La guerra civil en la novela española actual. Entre el consenso de la transición y el consenso neoliberal”. *Revista chilena de literatura*, 98, 73-103.
- Benjamin, Walter (1987). “Le Narrateur. Réflexion sur l’œuvre de Nicolas Leskov”. En *Rastelli raconte... et autres récits*. París, Seuil, 143-178.
- Cebrián, Mariano (2021). “Ana Iris Simón: «La Mancha es una tierra que tiende a la autoparodia por herencia del Quijote»”. *ABC*, 24/04/2021. Recuperado de: https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/abci-iris-simon-mancha-tierra-tiendeautoparodia-herencia-quiote-02104222040_noticia.html (último acceso: 04/06/2024).
- Cercas, Javier (2010 [2001]). *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets Editores.
- Chico, Álex (2019). *Los cuerpos partidos*. Barcelona, Candaya.
- Cruz Suárez, Juan Carlos y Escandell Montiel, Daniel (2024). “Memoria exocanónica. Contrapuntos memorialistas y contranacionalismo militante en *Los huérfanos* de Jorge Carrión”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XII, n.º 1, 31-48.
- Del Molino, Sergio (2022 [2016]). *La España vacía*. Barcelona, Alfaguara.
- Díaz Álvarez, Enrique (2021). *La palabra que aparece. El testimonio como acto de supervivencia*. Barcelona, Anagrama.
- Gallardo, Sara R. (2020). “La autonovela familiar como posicionamiento político”. En Moyano Arellano, Claudio, Sánchez Jiménez, Raquel, Blanco Campos, Félix y

- Escudero G., Irene (eds.). *Literatura y política: políticas de la literatura*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 69-82.
- Gómez Bárcena, Juan (2022). *Lo demás es aire*. Barcelona, Seix Barral.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuet.
- Halbwachs, Maurice (1997 [1950]). *La mémoire collective*. París, Albin Michel.
- Han, Byung-Chul (2023). *La crisis de la narración*. Barcelona, Herder.
- Hirsch, Marianne (2008). “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today*, 29:1, 103-128.
- Luengo, Ana (2004). *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín, Edition Tranvía.
- Martín Gijón, M. (2011). La poesía durante la guerra civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. Notas para una revisión. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (16), 181–201. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/231231>
- Noguerol, Francisca (2023). “Escrituras políticas en el siglo XXI: de *ablandes* a *hablantes*”. En Rosales Rodríguez, Amán, Sawala, Wojciech y Szukała, Wiosna (eds.). *Texto, pensamiento, sociedad. Estudios recientes sobre literatura y cultura del mundo hispánico*. Poznan, Adam Mickiewicz University Press, 49-66.
- Nora, Pierre (1997). *Les Lieux de mémoire. 1 [La République, la Nation, les France]*. París, Gallimard.
- O’Donoghue, Samuel (2019). “Posmemoria y trauma: algunos problemas teóricos y sus consecuencias para la crítica literaria”. *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 56, 8-25.
- Pozuelo Yvancos, José María (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid, Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (ed.) (2022). *Literatura y memoria: narrativa de la guerra civil*. Murcia, Editum.
- Ricœur, Paul (2000). *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. París, Seuil.
- Ros Ferrer, Violeta (2023). “Reparación, catarsis, venganza. Un análisis de *Carcoma*, de Layla Martínez”. *Orillas*, 12, 87-99.
- RTVE (2022). *El ojo crítico*. 02/05/2022. Recuperado de: <https://www.rtve.es/play/audios/el-ojo-critico/demas-aire-juan-gomez-barcena-02-05-22/6525691/> (último acceso: 03/06/2024).
- Simón, Ana Iris (2022 [2020]). *Feria*. Barcelona, Penguin Random House.
- Sontag, Susan (2021). *Sur la photographie*. Traducción de Philippe Blanchard. París, Christian Bourgois Éditeur.

Tyras, Georges y Vila, Jean (2012). “Otro maldito ensayo sobre la recuperación de la memoria histórica”. En Tyras, Georges y Vila, Jean (eds.). *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*. Madrid, Verbum, 9-26.