

Realizaciones posmemorísticas desde la
perspectiva de género y el transatlantismo
en los umbrales del siglo XXI

Nohora Viviana Cardona Núñez

Tesis de doctorado presentada a la
Facultad de Estudios Superiores de la
Universidad de Ottawa



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

© Nohora Viviana Cardona Núñez, Ottawa, Canada, 2014.

Agradecimientos

A la Universidad de Ottawa por otorgarme las becas de maestría y doctorado que me permitieron proseguir con mi trabajo como investigadora.

A los profesores de esta institución por enriquecer mi formación académica al presentarme nuevas voces literarias y lugares críticos para acercarme a éstas.

A la Dra. Rosalía Cornejo-Parriego por sus lecturas y comentarios críticos.

A mi director de tesis, el Dr. Fernando De Diego Pérez, por la dirección de este trabajo, sus valiosas sugerencias y su gran calidad humana.

A mi familia colombiana en Canadá por regalarme un verano permanente en Ottawa.

A Aura Magdalena Núñez Escobar, in memoriam, quien siempre sonrió a este proyecto, hasta los últimos días de su vida breve.

A Luis Eduardo Molina Lora por su soporte permanente durante mi estancia en Canadá y, sobre todo, por su amistad sin par.

A Matías por los viajes compartidos, por las visitas a las bibliotecas físicas y virtuales, por las conversaciones enriquecedoras, por su carácter constructivo y por su decidido apoyo en mis proyectos vitales y académicos.

A las historias de mis padres y abuelos sobre una Colombia desangrada por la violencia partidista, que sembraron en mí el interés por investigar este tema.

Abstract

The corpus for this thesis consists of the novels *Lo real* (2001) by Belén Gopegui, *El corazón helado* (2007) by Almudena Grandes and *Demasiados héroes* (2009) by Laura Restrepo, as well as the documentary films *Papá Iván* (2000) by María Inés Roqué and *Los rubios* (2003) by Albertina Carri.

In the first chapter, I analyze Restrepo's novel using the concept of postmemory, as coined by Marianne Hirsch and as discussed in relation to Argentina by Beatriz Sarlo. I also stress the way the paternal image is constructed through what Nelly Richard calls "language scenes," i.e., representations made up of various media (that favour the visual) that serve to exorcise the trauma resulting from parental loss. In the final portion of this chapter, I look at representations of the New Man (*Hombre Nuevo*) and how this notion is problematized.

The second chapter is dedicated to *El corazón helado*. Using José María Naharro Calderón's theoretical framework, I examine themes of exile among Spanish emigrants in France. More specifically, I look at postmemory processes among the children and grandchildren of direct victims of the Spanish Civil War; the process of intergenerational transfer between certain female characters; and how these two types of processes pertain to preserving the memory of victims of reprisal under the Franco regime.

In the third chapter, focused on the novel *Lo real*, I draw on psychoanalytic concepts such as the emotional field and intergenerational trauma to examine the protagonist's identity process. Moreover, I reflect on Jean Baudrillard's notion of "simulacrum" in order to explore the many identities this character assumes. Subsequently, I examine the role of the female characters as guardians of memory.

In the fourth and final chapter, I revisit the three novels through comparative analysis while integrating the two documentaries. The analysis is structured according to three

transatlantic tropes proposed by Ricardo Gutiérrez Mouat: 1) a melancholic view of history, 2) post-memoristic policies in post-dictatorial societies, and 3) postmodern disenchantment. Ultimately, I insist on the importance of female agency both in revolutionary militancy and in the construction of postmemory linked to feminist issues; in doing so, I propose an additional trope, which incorporates these themes.

Résumé

Le corpus de cette thèse comprend les romans *Lo real* (2001) de Belén Gopegui, *El corazón helado* (2007) d'Almudena Grandes et *Demasiados héroes* (2009) de Laura Restrepo, de même que les films documentaires *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué et *Los rubios* (2003) d'Albertina Carri.

Le premier chapitre s'ouvre sur une analyse du roman de Restrepo à partir du concept de postmémoire, tel qu'introduit par Marianne Hirsch et tel que traité par Beatriz Sarlo en lien avec l'Argentine. J'y souligne comment l'image paternelle se construit à travers ce que Nelly Richard appelle « des scènes de langage » – des représentations de différents médias (priviliégiant le visuel) servant à exorciser le traumatisme après la perte de parents. J'explore subséquemment les représentations de l'Homme Nouveau (*Hombre Nuevo*) et comment cette notion est problématisée.

Dans le deuxième chapitre, consacré à *El corazón helado*, le cadre théorique de José María Naharro Calderón me permet d'étudier les thèmes de l'exil chez les émigrants espagnols en France. Plus précisément, je m'intéresse aux processus de postmémoire chez les enfants et petits-enfants des victimes directes de la guerre civile espagnole; à celui du transfert intergénérationnel entre certains personnages féminins; et à la manière dont les deux

relèvent de la préservation de la mémoire des victimes de représailles sous le régime franquiste.

Dans le troisième chapitre, centré sur le roman *Lo real*, les concepts psychanalytiques tels le champ émotionnel et le traumatisme intergénérationnel servent à examiner le processus identitaire du protagoniste, tandis que j'engage une réflexion sur la notion de simulacre de Jean Baudrillard afin d'explorer les nombreuses identités du personnage. Puis j'envisage les personnages féminins en tant que gardiennes de la mémoire.

Le quatrième et dernier chapitre présente une analyse comparative des trois romans en y intégrant les deux documentaires, selon trois tropes transatlantiques avancés par Ricardo Gutiérrez Mouat : 1) une vue mélancolique de l'histoire, 2) les politiques postmémoristiques dans les sociétés postdictatoriales, et 3) le désenchantement postmoderne. Enfin, j'examine l'agentivité des femmes au sein du militantisme révolutionnaire et dans la construction d'une postmémoire liée aux enjeux féministes; ce faisant, je propose un trope supplémentaire, qui intègre ces thèmes.

Tabla de contenidos

Agradecimientos	i
Abstract	ii
Tabla de contenidos	v
Introducción	1
Contexto de la investigación: narrativa, películas y obra crítica sobre el corpus	5
Capítulo 1: Posmemoria y búsqueda identitaria en <i>Demasiados héroes</i>	34
Actitudes frente a la política de los hijos de los militantes que combatieron la dictadura	43
La construcción de la figura paterna y las escenas de producción de lenguaje	45
La desacralización del héroe: de militante idealista a delincuente común...	63
Feminidades en el colectivo Hombre Nuevo	80
Capítulo 2: La representación de la posmemoria en <i>El corazón helado</i>	91
Exilio y posmemoria en la construcción identitaria en <i>El Corazón Helado</i> de Almudena Grandes	95
La retórica de las Dos Españas y Antonio Machado como ícono republicano	144
Un mismo hecho histórico y sus diversas operaciones posmemorísticas	149
Personajes femeninos, justicia y memoria	162
Capítulo 3: Posmemoria y herencia intergeneracional en <i>Lo real</i>	177
La literatura como vía de exorcización del trauma y como herramienta de un proyecto vital	191
El conde de Montecristo, Mefisto y otras identidades: hiperrealidad y simulacro	205
De metarrelatos volcánicos y microutopías individuales	219
Las mujeres como guardianas de la memoria en <i>Lo real</i>	234
Capítulo 4: Posmemoria y trasatlantismo	252
Las políticas de la memoria en la construcción posmemorística	256
Agencia femenina en la militancia revolucionaria y en la construcción posmemorística	275
La mujer militante: entre la maternidad y la guerra	277
La visión melancólica de la historia, desencanto y posmemoria	291
Conclusiones	306
Notas	314
Obras citadas	354

Introducción

Esta tesis está conformada por cuatro capítulos que analizan la representación de la posmemoria en novelas y filmes considerando una perspectiva trasatlántica en la medida en que el corpus incluye objetos de estudio de ambas orillas, España y América Latina. Para crear un contexto que permita el acercamiento a nuestro análisis hemos hecho una investigación acerca de las obras literarias, especialmente, las que corresponden al género narrativo y a las películas que abordan esta temática. Al mismo tiempo, hemos citado y reseñado los trabajos académicos más relevantes sobre los objetos de estudio de nuestro corpus.

En nuestro primer capítulo nos enfocamos en el análisis de la novela *Demasiados héroes* (2009) de la escritora colombiana Laura Restrepo. Partimos de emplear el concepto de posmemoria postulado por Marianne Hirsch, pero también la ampliación de éste, que propone Beatriz Sarlo al considerar el caso argentino, para revisar las actitudes de los hijos de las víctimas de la dictadura argentina en relación con el legado ideológico de sus padres y su forma particular de experimentar la actividad política. También abordamos, en este mismo capítulo, la manera cómo el joven protagonista de la narración construye la imagen de la figura paterna a través de lo que Nelly Richard llama “las escenas de producción de lenguaje”, que evidencian la prevalencia de la utilización de los medios visuales por encima del trabajo testimonial para intentar conjurar tanto los silencios que producen traumas como los recuerdos repetitivos rayanos en la obsesión. Asimismo, partiendo del concepto del Hombre Nuevo guevariano, planteamos la desacralización del héroe de izquierda en América Latina en las sociedades posdictatoriales así como la forma en la que éste se percibe en relación con la militancia femenina partiendo de las investigaciones que hace Raquel Alfaro, crítica que propone dicho concepto como una subjetividad alternativa del proyecto

revolucionario que, aunque incluye a las mujeres, las relega a un lugar liminal. Al mismo tiempo, valiéndonos de la noción de identidad mosaico que propone Alfaro en contraposición a la de subjetividad colectiva Hombre Nuevo, indagamos en las actitudes contradictorias del personaje protagónico femenino en lo concerniente a su militancia política enfrentada a su vivencia de la maternidad. En una línea complementaria de este tema, consideramos las investigaciones de Rebecca Stephanis y Sonia Behar sobre el fracaso del modelo del Hombre Nuevo en Cuba durante el denominado Período Especial para analizar el rol de militante político de Ramón Iribarren Darretain, personaje alrededor de cuyas acciones giran los conflictos de los dos personajes protagónicos de la novela.

En el segundo capítulo enfocamos nuestra investigación en la novela *El corazón helado* (2009) de Almudena Grandes abordando el tema del exilio y la realización posmemorística de los descendientes de los exiliados españoles en Francia teniendo como soporte los conceptos de José María Naharro-Calderón, quien plantea una tipología del exilio en la que ve tres categorías diferentes: el exilio latente, el infraexilio y el supraexilio, refiriéndose éstas a la manera como quienes viven esta experiencia rechazan o aceptan su nueva residencia. Del mismo modo, a través de algunos elementos que aporta Marianne Hirsch, como la importancia de los álbumes en la reconstrucción de las historias familiares y el influjo de los ancestros en la resolución identitaria de los descendientes, nos acercamos a la forma cómo los personajes de Grandes resuelven el proceso posmemorístico más como un fenómeno individual que colectivo. En este sentido, es importante para nuestra investigación el aporte de otros teóricos como Beatriz Sarlo y Javier Rodrigo, quienes proponen variables diversas, como el origen social, el imaginario, la capacidad crítica o el hecho de ser descendiente de quien perteneció al bando de los ganadores o al de los vencidos. Todo ello sirve para evidenciar las diferencias en la forma cómo los hijos y los nietos efectúan la

operación posmemorística. También acudimos a las teorías psicoanalíticas de Nicholas Abraham y Maria Torok, especialmente la que postula el concepto de fantasma transgeneracional, para dar cuenta de la manera en que los silencios y las omisiones testimoniales en relación con un trauma afectan a la historia familiar. En el mismo orden de ideas, tenemos en cuenta la noción de telescopaje, proveniente del psicoanálisis, para explicar de qué manera operan las transferencias de organizaciones y los contenidos psíquicos entre sujetos de la misma familia, pero pertenecientes a generaciones distintas. Igualmente, acudimos a las premisas freudianas sobre el duelo y la melancolía para intentar explicar la manera cómo funciona la trasmisión transgeneracional entre algunos de los personajes femeninos de *Grandes*. Nuestro trabajo enfatiza en la relevancia que tienen éstos últimos en lo atinente a sus esfuerzos por recuperar las memorias familiares con fines de visibilización y reparación de sus ancestros, represaliados por el régimen franquista.

En el tercer capítulo, nuestro objeto de estudio es la novela *Lo real* (2001) de la escritora española Belén Gopegui. Partimos de las teorías psicoanalíticas sobre la transmisión intergeneracional y, en especial, la que alude a la noción de campo emocional –postulada por Murray Bowen- para analizar el trauma del personaje protagónico de Gopegui. De igual manera, hacemos una indagación acerca de las lecturas que éste realiza en los períodos del tardofranquismo y los inicios de la Transición para intentar comprender de qué modo éstas inciden en la exorcización del dolor por el trauma que le ocasiona el encarcelamiento de su progenitor. Además hacemos uso de la noción de simulacro de Jean Baudrillard para explorar las diversas identidades que asume el personaje principal de la novela. Por último, indagamos en el papel que desempeñan las mujeres en esta novela como guardianas de la memoria y la manera en que legan los recuerdos a las generaciones siguientes.

En el último capítulo incluimos en nuestro corpus las películas *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué y *Los rubios* (2003) de Albertina Carri. Dado que éste comprende textos literarios y filmicos tanto de España como de América Latina, hemos estructurado algunos temas de análisis a través de los tropos trasatlánticos que Ricardo Gutiérrez Mouat considera relevantes, la visión melancólica de la historia, las políticas memorísticas en las sociedades de la posdictadura y el desencanto posmoderno. Adicionalmente, aunque no sea un tropo que postule Gutiérrez Mouat, nuestro trabajo propone como elemento común en este análisis la importancia de la agencia femenina en la militancia revolucionaria y en la construcción posmemorística mediante el soporte teórico de algunas críticas como Biruté Ciplijauskié, Ana Amado y la misma Hirsch, quienes creen ver una marca genérica en la manera como ciertas escritoras y cineastas abordan este tema. Por último, hacemos especial énfasis en la forma en la que la subjetividad colectiva del Hombre Nuevo se contrapone a la identidad mosaico, propuesta por Raquel Alfaro, cuando se trata de priorizar la lucha revolucionaria por encima de la maternidad o de otros roles asignados a las mujeres dentro de una sociedad de ideología patriarcal.

Contexto de la investigación: narrativa, películas y obra crítica sobre el corpus

Las narraciones de Belén Gopegui y Almudena Grandes centran su narración en el conflicto español del que se han escrito innumerables novelas que suelen aparecer en mayor número cada vez que se cumple una década más de lo ocurrido.¹ La Guerra Civil española es un tema que ha seducido tanto a los escritores peninsulares como a los extranjeros. Rafael Alberti, Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, George Orwell, John Dos Passos, Indro Montanelli o Ernest Hemingway son sólo unos cuantos nombres de los muchos intelectuales que escribieron sobre la tragedia. Sin embargo, algunos de estos autores que vivieron el conflicto, casi que al pie de la trinchera, escribieron sobre aquello que les afectaba de manera inmediata porque lo experimentaron de manera vivencial. En contraste, otros autores, que han escrito sobre el mismo, aún no habían nacido cuando este ocurrió. Seguramente por la razón anteriormente expuesta, su atención la centran en la manera cómo los descendientes de las víctimas de la guerra se afectaron con el drama de sus progenitores.

Almudena Grandes en la entrevista titulada “Los escritores hemos perdido el miedo y los complejos”, concedida a Raquel Macciucci y Cristina Bonatto, con respecto a esta temática sostiene que su interés por hablar de las consecuencias de la Guerra Civil tanto en las víctimas como en sus descendientes, siempre ha estado presente en su obra desde la publicación de *Malena es un nombre de tango*. Esta escritora expresa: “Yo creo que es el gran tema pendiente de mi generación literaria y el gran tema de mi generación cívica”. En la misma entrevista, podemos encontrar las razones por las cuales escribió *El corazón helado*, considerado por algunos como una metaficción historiográfica.² La autora madrileña piensa que hay un cambio en la manera cómo los escritores españoles, desde el inicio del nuevo siglo, han concebido el tema de la identidad y de la memoria puesto que “ya no se trata de

hacer visiones políticamente correctas sobre la historia” y es esa certeza la que le anima a escribir la historia con el fin de impugnar los silencios que se guardaron, de manera conveniente, por quienes promovieron el proceso de la Transición. Aunque la afirmación de Grandes sobre la manera cómo abordan el tema de la Guerra Civil los escritores contemporáneos a ella es cierta, no se puede admitir, como lo sugiere la entrevista de Macciucci y Bonatto, el inicio del siglo XXI como el comienzo de esa nueva actitud. Tampoco son los textos de Grandes los que inauguran la tradición en España de escribir sobre los traumatismos en la guerra que son heredados de una generación a otra. Un ejemplo claro de este tipo de escritos es *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé.³ La trama de esta novela nos cuenta la historia del intelectual Luys Forest, un escritor maduro que se retira a un lugar de la costa a escribir sus memorias. Hasta su lugar de retiro llega su sobrina Mariana, quien se ofrece a revisarle sus manuscritos. Ella, que ha conocido la historia del oscuro pasado falangista de su tío, se encarga constantemente de pedirle a Forest, en medio de un coqueteo edípico, que reescriba todos los párrafos en los que él parece ser un héroe o simplemente una persona honesta puesto que ella sabe, a través de documentos y testimonios familiares, que su actuación durante los tiempos de la guerra tuvo mucho de reprochable. Se hace evidente cómo la nueva generación exige a la anterior una especie de “corrección de la memoria” para que ésta pueda ser admitida como legado. Posteriormente, Monserrat Roig publica *La ópera cotidiana*, novela en la cual la joven María, natural de un pueblo de Andalucía, trabaja como empleada del servicio de las señoras Altafulla y Miralpeix, quienes constantemente le están hablando de lo ocurrido en la guerra a ella, quien al momento de su llegada a Barcelona se declara una muchacha “libre de memorias”, al mismo tiempo, María establece una relación con Horaci Duc, quien ha vivido los horrores de la Guerra Civil dada su condición de miembro militante de las asociaciones separatistas de Cataluña. A través de

todo el relato se observa cómo “la memoria enferma” de los tres ancianos empieza a tener serias consecuencias en el comportamiento de la protagonista de Roig que termina por vivir en la calle presa de los mismos fantasmas que atormentaban a la anciana Altafulla. Del mismo modo, podemos ver en la obra *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina, el interés de un joven que en el año de 1968 decide investigar sobre la obra de Jacinto Solana, un supuesto escritor de la Generación del 27 que crea Muñoz Molina para reflexionar sobre la manera cómo las generaciones que no vivieron la guerra se enfrentan a los recuerdos de aquellos que sí la experimentaron. El mismo Muñoz Molina aborda en profundidad la temática de la posmemoria en su novela *El jinete polaco*, en la que se cuenta la historia de una pareja de enamorados, Nadia y Manuel. Este último, también proveniente de la mítica Mágina, lugar en el que también transcurre *Beatus Ille*. Manuel trae al presente, a través de recuerdos, documentos y fotos la historia de su familia durante cuatro generaciones. Quizá sea ésta la novela en la que podemos ver el mejor antecedente de *El corazón helado* en cuanto a lo temático, en la medida en la que los personajes centrales no pueden desvincular sus problemáticas del presente del pasado doloroso que vivieron sus ancestros durante la Guerra Civil.⁴

En 1994, Almudena Grandes, con su novela *Malena es un nombre de tango*, da inicio a los escritos donde presenta el tema de la guerra y las consecuencias que ésta tiene en las siguientes generaciones. El argumento principal se centra en la vida de las hermanas mellizas Malena y Reina, que son muy diferentes. A través de la trama vamos descubriendo los secretos de la familia Fernández de Alcántara que le permiten a Malena entenderse un poco y dejar de autorreprocharse por no ser “el dechado de perfección” que parecen exigirle al interior de su núcleo familiar.

En el año de 1999 también se publican *Pactos secretos* de Pedro Ugarte y *No sólo el fuego* de Benjamín Prado. En la primera, Mario Nork, un hombre soñador e ingenuo, aspira a una mejora en sus condiciones de vida mediante el reclamo de la herencia de su padre, un hombre que ha pasado buena parte de su vida en la cama, pretextando una enfermedad imaginaria, actitud que ha destrozado la existencia tanto de la madre como del hijo. La vida anodina de Mario parece cambiar cuando muere su padre y descubre que tiene derechos de herencia sobre un edificio que cuesta mucho dinero. A medida que transcurre la trama del relato, Mario va conociendo los porqués de los traumas de su padre y cómo la rama de su familia que ha ascendido económica y socialmente ha hecho ingentes esfuerzos por esconder el pasado republicano de la misma. Por su parte, la novela de Prado hace énfasis en la relación entre el abuelo y el nieto. Se cuenta la historia de varias generaciones iniciada por una pareja de republicanos que deben vivir en la miseria después de terminada la guerra y cómo Truman, el hijo de ellos, se exilia en México para después retornar a España. Truman cuenta a su nieto Maceo las historias de un pasado que todavía cobra, con la marca del fracaso, lo ocurrido a la familia años atrás. Cabe anotar que Benjamín Prado retoma la temática de la posmemoria en su novela *Operación Gladio*, publicada en el 2011, en la cual se enfoca en las actividades de la periodista Alicia Durán que investiga sobre la red Gladio, organización anticomunista que quería evitar la expansión de la izquierda en Europa. Como subtrama al interior de la novela cuenta la historia de Dolores Silva y Paulino Valverde, cuyos progenitores fueron asesinados y encarcelados respectivamente por pertenecer al bando republicano. En la novela se cuenta el trauma sufrido por ambos ante la ausencia de sus padres y la lucha de Paulina por encontrar los restos de su progenitor a través de arduas peleas con la legislación española. Asimismo, Prado pone de presente, en su relato, el oportunismo de algunos académicos en relación con el tema y la manipulación que hacen de

los hijos y nietos de las víctimas directas del conflicto para que el discurso de éstos termine por servir a sus intereses personales.

En el 2001 se publica *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, quizá la obra más conocida y estudiada sobre esta temática. Narra una anécdota biográfica sobre Rafael Sánchez Mazas, escritor e ideólogo de la Falange. Específicamente, se refiere a cuando éste pudo huir de un seguro fusilamiento por parte de los republicanos con la ayuda de un soldado y un grupo de payeses. De nuevo aparecen las nuevas generaciones –representadas éstas por el narrador y personaje Javier Cercas- intentando comprender las motivaciones que tuvieron las generaciones anteriores para actuar del modo en el que lo hicieron. Es importante anotar que, a diferencia de Muñoz Molina que novela sobre un escritor mítico, Cercas lo hace con un escritor real, además ideólogo franquista, razón por la cual la novela ha generado polémica pues muchos ven en ello la intención política de “limpiar la imagen” de un ideólogo al servicio de Franco.⁵

También está en esta línea la trilogía de Javier Marías titulada *Tu rostro mañana* de la que hacen parte las tres novelas *Fiebre y Lanza*, *Baile y sueño* y *Veneno y sombra y adiós*. En las tres novelas, el protagonista es Jacobo Deza a quien también se le llama Jacques o Jaime. La trama ocurre entre Madrid, Londres y Oxford y narra la vida de un traductor que es contratado por los servicios de inteligencia británicos. A través de sus aventuras en su nuevo empleo y los recuerdos que tiene como hijo de un académico que fue perseguido por sus ideas políticas durante la Guerra Civil en España se van haciendo evidentes los traumas que ha dejado la contienda bélica en el seno de la familia Deza. Al respecto de los trabajos en relación con la época franquista que realizan algunos novelistas españoles, Maarten Steenmeijer en su texto “El tabú del franquismo vivido en la narrativa de Mendoza, Marías y Muñoz Molina” sostiene que, de los tres autores sobre los que versa su ensayo, sólo Antonio

Muñoz Molina plantea en sus novelas, sin ningún recato y sin pensar en “lo políticamente correcto”, el trauma que significó para los derrotados perder a sus familiares o sufrir, en su descendencia, las consecuencias de la Guerra Civil. Cree que Javier Marías sólo ha abordado posturas sobre el particular en su trabajo ensayístico o como articulista de prensa mientras que no ve trabajo alguno sobre la contienda bélica en la obra de Eduardo Mendoza. En aquella época busca las razones por las cuales Marías no abordaba el tópico en su trabajo de ficción y rescata, en su artículo, esta cita que atribuye al escritor español:

Yo no deseaba escribir necesariamente sobre España ni necesariamente como novelista español. Las razones para este rechazo –tan global como injusto– eran de orden literario y de orden político, pero no es este el lugar para exponerlas ni para refutarlas. Sólo quiero llamar la atención sobre el hecho de que este desdén inicial por lo español (en tanto que identificado simplistamente con lo franquista) lo compartía con la mayoría de los miembros de mi generación. (*Dominios* 11)

Si bien ninguno de los autores, por fecha de nacimiento, fue testigo directo de la Guerra Civil no resulta extraño que el menor de ellos, Muñoz Molina, sea él más incisivo con el tema dado que es el que más lejos está de los acontecimientos ocurridos y algunos de sus libros resultan ser antecedentes de otros en cuanto a temática.⁶ En el caso de Marías, la trilogía que hemos mencionado quizá es la respuesta a su visión de lo que es un sector de la España actual que no negocia con el pasado franquista de la nación. También parece ser el homenaje que le hace a su padre, el filósofo Julián Marías, para contar la historia de éste que fue traicionado por algunos amigos del ámbito académico y, por ello, víctima de la cárcel y el exilio por su apoyo al bando republicano. Mendoza, por su parte gana el 2009 el Premio

Planeta por la novela *Riña de gatos* que está ambientada en el año de 1936, pero mostrando más el ambiente de pre-guerra.

En el 2002 Almudena Grandes vuelve a escribir sobre esta temática. Presenta su novela *Los aires difíciles*. En esta obra voluminosa hay dos protagonistas, Juan Olmedo y Sara Gómez Morales, quienes son vecinos en un lugar de la costa gaditana. El tema de la posmemoria en relación con la identidad se trata a partir de la historia de Sara, hija de un combatiente republicano. La familia de ella, al verse abocada a una situación de pobreza, no cuenta con los recursos suficientes para mantener de forma digna a todos sus hijos. Por esta razón, cuando Sara es una niña “es cedida” a su madrina, una mujer rica que vive en un lujoso sector de Madrid, para que le sirva de compañía. Al término de su adolescencia Sara debe volver con los suyos, situación que le acarrea serios problemas identitarios.

En el 2003 son varios los títulos de la literatura española que aluden a lo posmemorístico. José María Merino publica *El heredero*. En esta novela Pablo Tomás, el protagonista se desplaza hasta Islacierta, la mansión familiar. En este lugar aún habita Buli, su abuela. A través de ella y de indicios que va encontrando, Pablo podrá enterarse de muchos secretos de la historia familiar, entre ellos, la manera cómo fue represaliado su abuelo por los franquistas y todas los obstáculos que su abuela tuvo que hacer para rescatarlo de manos de éstos. Como en *El corazón helado*, se muestran evidentes paralelismos en la forma como las distintas generaciones asumen su experiencia vital. Por su parte Jorge Semprún presenta *Veinte años y un día*. En esta novela la familia Avendaño, compuesta por ricos hacendados y partidarios del régimen de Franco, se niegan a olvidar el asesinato del hermano menor, José María. Éste último fue víctima de los campesinos que combatieron en el bando republicano. Para que los descendientes de éstos no se olviden de lo que hicieron sus padres, el jefe de la familia ordena a los labriegos hacer una representación de la forma

cómo fue ejecutado su hermano. Es obvio cómo ha afectado al presente de la familia Avendaño este hecho de sangre. Andrés Trapiello escribirá en este mismo año la novela *Días y noches* sobre el linotipista Justo García, quien por ser militante de la UGT durante la época de la guerra se verá abocado a estar preso en Francia en el campo de refugiados y a vivir un exilio primero en París y luego en México. Cabe anotar que posterior a la publicación de *El corazón helado*, Trapiello volverá a escribir sobre la Guerra Civil en España y el conflicto generacional e identitario en su texto *Ayer no más*, que narra el conflicto ético que vive el historiador José Pestaña, quien trabaja en investigaciones sobre la memoria de la Guerra Civil, cuando un transeúnte acusa a su padre de haber asesinado al suyo en razón de su ideología política republicana. En el reportaje de *Europa Press* titulado “Andrés Trapiello: No hay víctimas del franquismo y víctimas de la República, hay víctimas y punto”, Trapiello abre el abanico de posibilidades hacia la posibilidad de un diálogo entre los bandos enfrentados cuando afirma: “En *Ayer no más* están esas dos Españas, y una tercera que está representada porque los personajes que las representan pueden hablar entre ellos o relacionarse”. En esta narración, seleccionada como la mejor novela del 2012 por votación de los lectores de *El País* de España, Trapiello plantea una crítica a aquellos académicos que han abusado del boom memorístico con fines cuestionables. Por esta razón Jordi Gracia en el artículo “Mejor novela: *Ayer no más*, de Andrés Trapiello” afirma que la novela de Trapiello: “No es una obra contra la memoria histórica sino contra la beatería interesada de la memoria histórica”.

En el 2004, Isaac Rosa publica *El vano ayer*. Su novela se focaliza en el enfrentamiento entre dos generaciones representadas por el profesor Julio Denis y su estudiante Andrés Sánchez, quien es apresado y desaparecido en los últimos años del

franquismo. La obra de Rosa invita a cuestionar sobre los papeles de víctima y victimario dentro de una dictadura.

En el mismo año en que se publica *El corazón helado*, Ramón Acín publica el libro *Hermanos de sangre*. En éste presenta catorce cuentos en los que describe la lucha fratricida que tuvo lugar en la Guerra Civil. Aunque el motivo de la guerra y lo posmemorístico no es la temática de todos los cuentos sí lo es de varios. Por ejemplo en el cuento “Herencia” se le recuerda al protagonista del cuento todos los crímenes que su tío cometió durante los años de la Guerra Civil. El sobrino se siente culpable por las acciones de su tío quien traicionó a su grupo de amigos delatándolos, pero también asesinandolos. De este mismo año es la obra *Crematorio* de Ramón Chirbes. El núcleo central de la novela es la historia de la familia Bertomeu conformada por los hermanos Rubén y Matías. El primero de ellos intenta explicarse su problemática relación con su madre y su hermano. También es asaltado por el recuerdo de su padre a quien ve llorando cuando él aún es niño, pero se resigna a no encontrar las respuestas cuando admite que muchas familias no confiesan lo que hicieron en la guerra por hambre, deber, codicia o miedo. Otro personaje importante en la historia es el escritor Federico Brouard cuyo padre combatió en la Guerra Civil y en la Guerra de Marruecos siendo perdedor en ambas contiendas, hecho que lo condujo a maltratar a su familia y a suicidarse después. En esta novela se repite el motivo de *Beatus Ille* pues Federico es un escritor ficticio que inventa Chirbes. El pasado traumático del primero como hijo de una víctima de dos guerras es contado a otro de los personajes de la novela, el biógrafo Juan Mullor. Las charlas entre Federico y Juan y las reflexiones que siguen a éstas son un perfecto ejemplo de cómo el trauma de la guerra influyó en los comportamientos de las generaciones siguientes.

En España, sobre la temática de la posmemoria, se han realizado algunas películas sobre los libros que ya hemos mencionado. Entre ellas están *La muchacha de las bragas de oro* dirigida por Vicente Aranda, *Malena es un nombre de tango* y *Los aires difíciles*, ambas dirigidas por Gerardo Herrero y *Soldados de Salamina*, dirigida por David Trueba.⁷ Si pensamos en la década de los noventa un buen ejemplo es *Tierra y libertad* de Ken Loach, en la cual se narra la historia de David Carr, un británico, miembro del Partido Comunista, que decide pelear del lado del bando republicano durante la Guerra Civil. En esta cinta se insinúa, a través de su nieta, que Carr ha transmitido su ideario político a sus descendientes. En años anteriores, podemos considerar la película *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice como un antecedente de las representaciones en el cine del trauma que dejó la guerra en los descendientes de los vencidos. La protagonista es la pequeña Ana cuyos padres Fernando e Isabel tienen un pasado que sugiere lazos con el bando republicano —el padre de la niña parece haber sido discípulo o amigo cercano de Miguel de Unamuno—. La niña asiste un día con su hermana Isabel a ver la película *Frankenstein*, lo que le produce gran temor e inquietud. Al mismo tiempo un maqui que está huyendo de sus perseguidores busca refugio en un bosque cercano a la casa de Ana quien, ignorando su procedencia, le lleva comida y ropa para ayudarlo. Cuando el maqui es abatido por los soldados adscritos al ejército nacional, Ana, en su imaginación, empieza a confundir al maqui con el monstruo creado por el doctor Frankenstein. Erice, al ser preguntado por la génesis de su trabajo en esta película, admite en una entrevista, publicada en 1976,⁸ que le interesaba mostrar el modo en que la guerra había afectado a los padres de las personas que habían nacido después del conflicto:

A veces pienso que para quienes en su infancia han vivido a fondo ese vacío que, en tantos aspectos básicos, heredamos los que nacimos inmediatamente después de una guerra civil como la nuestra, los mayores eran eso: un vacío,

una ausencia: Estaban –los que estaban- pero no estaban. Y ¿por qué no estaban? Pues porque se habían muerto, se habían marchado o bien eran unos seres desprovistos radicalmente de los más elementales modos de expresión. (Matji et al. 144)

De otro lado, la novela de Gopegui *Lo real*, más que centrarse en el conflicto bélico, hace énfasis en la manera como los descendientes del que se considera el bando ganador, también ven afectada su existencia durante la época del régimen cuando algunos funcionarios corruptos deciden elegir, entre el grupo de sus propios copartidarios políticos, “chivos expiatorios” que les permitan seguirse enriqueciendo sin asumir responsabilidades jurídicas por ello. Su protagonista ha vivido la última etapa de la dictadura y ha formado su identidad de sujeto político en los años de la Transición, cuando todavía existía una fe, casi generalizada, en las posibilidades del proceso político democrático y del progreso económico para efectuar mejoras y, con esta fórmula, crear un estado de bienestar. Pese a lo anterior, no es Edmundo quien cree en este tipo de discursos, sino su hermana, quien es presentada en la obra como un personaje ingenuo que, a la postre, como sus pares generacionales, terminará desencantada con los rumbos que tomaron los partidos de izquierda en España. Analizar este hecho resulta interesante pues, desde la actitud trasatlántica que señala Ricardo Gutiérrez Mouat, el desencanto es uno de los tropos recurrentes en el trabajo de investigación que analiza lo ocurrido durante los períodos de la postdictadura tanto en España como en América Latina.

Si pensamos en la producción de América Latina, Jorgelina Corbata denomina “narrativas de la guerra sucia” a los textos de los autores del Cono Sur que se refieren a los sucesos acaecidos durante la época de las dictaduras. En su investigación aborda el estudio de autores como Ricardo Piglia, Manuel Puig, Juan José Saer y Luisa Valenzuela. Existen

también investigaciones en los que la materia de estudio son solamente autoras que padecieron los abusos de los regímenes dictatoriales y que se vieron obligadas a vivir en el exilio, desde el cual escribieron. Uno de los trabajos ensayísticos más completos presentados en esta línea de investigación es *Displaced Memories. The poetics of trauma in Argentine women's writing* de M. Edurne Portela en el que formula sus hipótesis sobre la obra de las autoras Alicia Kozameh, Alicia Partnoy y Nora Strejilevich, sin embargo todos estos trabajos hacen referencia a la manera cómo las víctimas directas del conflicto lo vivieron.

A partir de los primeros años del nuevo siglo, y coincidiendo con la ascensión de Néstor Kirchner al poder en el año del 2003 quien, de nuevo, presta importancia al discurso político y judicial en torno a la condena de los crímenes de lesa humanidad en Argentina, el panorama cambia y empiezan a escribir sobre los abusos cometidos contra sus padres y su experiencia traumática al respecto jóvenes autores como Félix Bruzzone, autor de *Los Topos*, novela en la que el narrador protagonista, hijo de desaparecidos, tiene constantes conflictos con su novia Romina, quien es una militante radical de HIJOS pese a que sus padres no fueron víctimas del Terrorismo de Estado. El personaje principal rompe con su novia por esta causa y se enamora de Maira, una travesti, quien desaparece de manera violenta y misteriosa. Para intentar recuperarla, él primero viaja a Bariloche y se disfraza de travesti para de esta manera llegar hasta el círculo del Alemán, un torturador que supuestamente ha secuestrado a Maira. El último capítulo de la obra de Bruzzone sugiere un final trágico a manos del Alemán para el personaje protagónico. M. Edurne Portela en su texto “Como escritor, no me interesa tomar partido: Félix Bruzzone y la memoria anti-militante” afirma que: “*Los topos* de Bruzzone comparte con *Los rubios* de Carri el intento de presentar una versión diferente de la experiencia de ser “hijo”, desde un punto de vista que está fuera de los imaginarios políticos dominantes” (171) en la medida en que ni a Carri ni a él les interesa tomar un

partido similar al de los grupos militantes que existen en Argentina evitando, con ello, sujetarse a los parámetros éticos y estéticos que los discursos posmemorísticos imponen en los textos que se refieren el tema de la desaparición. En este grupo de obras también podemos incluir las novelas *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, *Lengua madre* de María Teresa Andruetto y *Diario de una princesa montonera. -110% verdad* de Mariana Eva Pérez, publicado como libro en el año de 2012, pero que inicialmente fue desarrollado como un blog. En el texto de Alcoba encontramos la perspectiva de una niña de siete años que narra la manera en la que sus padres viven la experiencia de la clandestinidad a la que los aboca el hecho de ser militantes en contra de la dictadura. En la novela de Andruetto aparece desarrollada, por medio de la técnica de los espejos generacionales, la historia de Julieta. Ésta última es una joven investigadora que vive en Munich y que regresa a Argentina debido a la muerte de su madre. Esta última le ha pedido a Julieta, como última voluntad, que se haga cargo de cerrar su casa. Cuando ella cumple el deseo de su madre, a través de las cartas y los objetos que encuentra, intenta reconstruir y entender el pasado de su abuela y de su progenitora, especialmente, lo relativo al ocultamiento de ésta última en un sótano para ponerse a salvo de sus perseguidores durante la época represiva. En cuanto a la obra de Pérez, lo que destaca en ella es el uso del humor negro, la inserción de fotos y otros recursos visuales, el tono irreverente en que se refiere a sus mismos pares generacionales y a las asociaciones en las que militan –a quienes hacen parte de éstas, por ejemplo, los llama “militontos”– para contar, desde su muy particular perspectiva, las historias atinentes a los hijos de los desaparecidos, grupo del cual ella hace parte.

De manera más reciente y en la línea que nos interesa trabajar, destacan los trabajos de los autores argentinos Leopoldo Brizuela y María Carman. El primero publicó *Una misma noche*, novela ganadora del Premio Alfaguara de Novela del año 2012. La segunda publicó

El pájaro de hueso en 2013, libro ganador del XVIII Premio Lengua de Trapo Novela. Por edades, ambos pertenecen a la generación que fue testigo de los abusos de los militares en la época de la dictadura. El relato de Brizuela está construido a partir de su propia experiencia de niño cuando fue testigo de cómo los militares llegaban a las casas y se llevaban a ciertas personas de las que nunca se volvía a tener noticia. Su novela quiere enfatizar en la existencia de cierta corresponsabilidad de los civiles en la dictadura al dejarse ganar por el miedo y por la indiferencia con lo sucedido en aquel momento.⁹ Cuenta la historia de Leonardo Diego Bazán, un escritor de edad mediana que vuelve a su vecindario a cuidar a su madre enferma y al darse cuenta de un asalto en ese sitio, rememora lo sucedido a Diana Kuperman, víctima del Terrorismo de Estado cuando él era aún niño. El relato de Carman, como el de Brizuela, también acude a elementos autobiográficos como la enfermedad que causó la muerte del esposo de la autora para recrear una historia en la que lo posmemorístico es el foco. En su narración, un joven llamado Manuel, hijo de una pareja de desaparecidos durante la dictadura argentina, descubre que tiene un hermano gemelo. Como ha sido diagnosticado con cáncer terminal desea encontrar a su hermano antes de morir. Estos dos narradores galardonados, en diferentes entrevistas, expresan la necesidad de encontrar una vía artística para expresar lo que significó para ellos el trauma de la dictadura. Debido a esta circunstancia Carman, quien asistió al colegio con muchas de las hijas de los militares represores, no duda en reconocer el impacto de este episodio de la historia argentina incluso en aquellos que aún no habían nacido:

Creo que todas las generaciones estamos teniendo la oportunidad de representar artísticamente lo que sucedió en la dictadura. La muerte de Videla nos agarra en un momento en que estamos abiertos a la reflexión sobre de qué manera es posible representar una experiencia colectiva traumática. Eso es

también una forma de trabajar esa herida abierta que hay en el inconsciente colectivo, incluso de las personas que no eran nacidas en aquella época.

(Silva)

Por su parte Leopoldo Brizuela, quien ha tenido una relación estrecha con Hebe de Bonafini, la líder de las Abuelas de la Plaza de Mayo, no sólo porque compartieron el mismo vecindario –sitio en el que se inspira su novela– sino porque ésta lo eligió para ser el profesor del taller de literatura de la Universidad Popular, institución que ella ayudó a fundar, también piensa que es hora de empezar a hablar de los eventos traumáticos. Sin duda fueron éstos los que lo motivaron a escribir su novela como él mismo lo reconoce en la entrevista que concede a Winston Manrique Sabogal para *El País* de España:

A Leopoldo Brizuela le sobrevino el clic de que todos los vecinos recibieron en su día la visita de los sicarios. Y cada uno calló o lo expresó de una forma distinta. Él nunca se había atrevido a contar nada a nadie sobre aquella noche, ni siquiera a sí mismo. Hasta que hace más de un año comenzó a escribir *Una misma noche*.

La obra de Laura Restrepo que nos interesa analizar, marca la diferencia con las narraciones escritas por Valenzuela, Kozameh, Partnoy o Strejilevich, entre otras, debido a que trasciende la narración de la escritora militante que busca la transposición poética de una antigua experiencia como víctima de la dictadura al desplazar, de forma continua, el foco de la narración en el personaje del hijo de la protagonista quien nace después de iniciada la dictadura. Como ya apuntamos anteriormente, con los trabajos de Bruzzone, Alcoba, Andruetto, Perez, Brizuela y Carman, Restrepo comparte, a través del personaje de Mateo, la reflexión que hacen sobre los hechos sucedidos en el pasado quienes no fueron sus víctimas directas.¹⁰

Si bien es cierto que uno de los personajes centrales puede considerarse un alter ego suyo debido a que Restrepo militó en la izquierda y conspiró contra la dictadura argentina, el leitmotiv de esta propuesta narrativa la constituyen las preguntas sobre la figura paterna y la identidad que el hijo de la protagonista se hace. Esto se hace evidente en algunas entrevistas¹¹ en las que la autora identifica como antecedentes de esta novela a textos como *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso, en el que este autor argentino cuenta en detalle los crímenes de la dictadura.¹² No obstante la calidad de estos libros, sobre todo, si se considera el valor del testimonio, ella admite que esta clase de textos son “duros, de una autocrítica feroz, despiadada”. Considerando lo anterior, su objetivo en *Demasidos héroes* es bien diferente y consiste en ceder protagonismo “al hijo adolescente que va confrontando a la madre”, por lo cual ella se ve obligada “a contar una historia de seres humanos y ya no de militantes un poco fuera de lo normal o dotados de una ética superior o de unos superpoderes” (Kollmann).

Es pertinente decir que abundan las producciones cinematográficas sobre el particular. En el caso del conflicto argentino, que ocupa la trama central de la novela de Restrepo, hay varias películas que se desarrollan en las vertientes del documental y de la ficción. Destacamos *Un muro de silencio* de Lita Stantic. En esta película, Kate Benson, una cineasta británica viaja a Buenos Aires a filmar un documental sobre lo ocurrido durante la época de la dictadura a Silvia Cassini, quien prefiere no recordar. Es su hija María Elisa la que va dando las claves de lo ocurrido para permitir que el proceso de exorcización del sufrimiento ocurra en su madre y en ella misma. En esta misma línea están *Garage Olimpo* e *Hijos* de Marco Bechis. En la primera, Bechis, quien estuvo en el centro de detención durante la época de la dictadura, narra la historia de María, una activista que es hecha prisionera en el garaje que da nombre a la película para después ser arrojada viva desde el avión en uno de

los famosos “vuelos de la muerte”. En la segunda y centrado en la temática de la posmemoria, Bechis presenta una historia similar a la de Manane Rodríguez en *Los pasos perdidos*. En el argumento del filme la joven Rosa viaja a Milán en busca de su hermano mellizo Javier. Tiene como misión contarle que aquellos que él considera sus padres biológicos no son más que sus raptos, un exmilitar argentino y su pareja italiana que ha sido cómplice del robo.¹³ *En ausencia* de Lucía Cedrón presenta la situación de una niña que debe esconderse con su madre para evitar ser asesinada por los hombres que matan a su padre. En *Papá Iván* de María Inés Roqué y *Los rubios* de Albertina Carri ambas cineastas intentan entender las actividades de sus padres durante la época de la dictadura y las razones por las cuales primó en ellos el compromiso con la causa política en detrimento de la vida familiar. También podemos mencionar *Historias cotidianas*, de Andrés Habegger, en la cual este director expone los testimonios de seis hijos de militantes desaparecidos por la dictadura y las consecuencias que dicha pérdida tuvo para éstos y *M* de Nicolás Prividera, película en la que éste intenta reconstruir la trayectoria política y vital de su madre, Marta Sierra, así como las circunstancias por las cuales “fue desaparecida” por la última dictadura en Argentina. Finalmente, podemos nombrar la película *Infancia clandestina* de Benjamín Ávila, galardonada en varios festivales y en cuya trama Ávila reconoce algunos pasajes autobiográficos. En este filme el foco de la narración es concedido a un niño que se llama Juan, pero que se ve obligado a cambiar de identidad debido a la militancia de sus padres quienes pertenecen al grupo Montoneros. Resulta significativo que en el grupo haya tantas directoras interesadas en contar dicho momento político de Argentina. En cuanto a éstas últimas, se debe hacer mención especial de la cineasta uruguaya Manane Rodríguez, quien ha trabajado la temática del rescate de la memoria tanto en España como en Argentina a través de su película de ficción *Los pasos perdidos* y el documental *Memorias rotas*. En la

primera película cuenta la historia de Mónica, una joven que vive con sus padres en España y que ve su identidad amenazada cuando descubre su origen argentino y su vinculación con quienes creía sus padres a través de un episodio oscuro durante la Guerra Sucia en Argentina. En el documental, en cambio, su centro de interés es lo ocurrido en octubre de 1937 con un batallón de combatientes republicanos liderados por el comandante José Moreno Torres. Su punto de partida es la investigación sobre un romance popular que circuló en Galicia, de manera prohibida durante los años del régimen franquista, sobre el destino final del comandante Moreno y sus hombres en los montes de Acevo.

La producción cultural sobre este tema también presenta historias sobre las dictaduras latinoamericanas, escritas por autores hispanos bajo la dirección de cineastas españoles, por ejemplo, la película *El baile de la Victoria* de Fernando Trueba,¹⁴ basada en la novela homónima del escritor chileno Antonio Skármeta. De igual manera, en la narrativa, parece existir el interés de parte de los latinoamericanos de contar el conflicto español y las consecuencias de éste en las generaciones venideras. Un ejemplo de ello es la escritora colombiana Ángela Becerra, autora de la novela *El penúltimo sueño*, en la cual narra el romance entre dos adolescentes afectados por el conflicto bélico español. En su texto, cuenta cómo se vuelven a encontrar estos personajes cuando ya han envejecido, pero centra la mayor parte de la trama en contar las consecuencias que ha dejado el trauma de la guerra tanto en sus hijos como en sus nietos. La mexicana Elena Poniatowska también se refiere en *Tinísima* a la tragedia de los descendientes de las víctimas de la Guerra Civil a través del personaje de Norman Bethune, médico y miembro del Comité Canadiense de Ayuda a España, quien sostiene, en diversos apartes del relato, que el trauma de la guerra daña la vida de los niños y que para algunos de ellos la muerte sería una mejor opción. En este punto, en el que mencionamos la experiencia de los niños que han observado el trauma de sus padres,

es pertinente aclarar que Ana Forcinito en su artículo “Narración, testimonio y memorias sobrevivientes: Hacia la posmemoria en la dictadura uruguaya”, publicado en el 2006, considera que la posmemoria debe estar marcada “por la distancia generacional que proporciona haber nacido después de los hechos relatados, entonces no podría describirse como posmemoria a la memoria de muchos de los hijos de sobrevivientes de penales y campos de detención que han tenido una experiencia directa de la represión militar” (206). De igual manera, Forcinito piensa que sus relatos tampoco pueden ser categorizados como historias de sobrevivientes pues no han vivido la represión de igual modo que sus padres y tampoco pertenecen a la generación de éstos. Para facilitar la investigación sobre la posmemoria, Forcinito propone que estos relatos pueden considerarse como “una zona de pasaje hacia la posmemoria que comparte con ésta el carácter fuertemente narracional por el cual se forma el recuerdo” (206). Esta ambivalencia entre lo que Forcinito plantea como pasaje a la posmemoria y posmemoria, sin duda, se hace evidente en el documental *The Mexican Suitcase*, dirigido por Trisha Ziff, en el que encontramos testimonios de gente que sobrevivió en su infancia a la Guerra Civil y dan cuenta de lo que significó para ellos en su niñez sufrir la guerra, la persecución del régimen y el exilio, pero también los testimonios de los hijos y los nietos de las víctimas directas tanto en España como en México que nacieron mucho después de terminada la contienda y que, sin embargo, han tenido una experiencia vital condicionada por el drama de sus ancestros. Uno de estos testimonios recogidos por el filme es el de Francesc Torres, quien declara sobre el particular: “The most important historical event in my life is an event that I haven’t lived by direct experience. I’m a direct result of the Spanish Civil War although I was born nine years later and has conditioned my life, has made me who I am. Everything that I have done, in a way, has been, you know, somewhat related or conditioned by that fact”.

Ana Amado, quien realiza un estudio titulado “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de la historia”, reflexiona sobre las producciones cinematográficas de los hijos de las víctimas del conflicto argentino. En su texto afirma que:

... concebidas como homenaje y, a la vez, puesta al día del vínculo genealógico, sus obras no disimulan su raíz afectiva, pero dejan entrever, de modo directo o figurado, menos un adhesión incondicional con la ideología de sus padres que una voluntad de distancia y afirmación de sus opciones en el presente. (6)

Lo dicho por Amado, permite deducir que la relación con el trauma histórico que no se ha vivido de manera directa por los hijos de las víctimas afecta de todas maneras sus prácticas críticas y estéticas. Es evidente que aunque el pasado histórico llega a conocerse sólo por medio de los testimonios de sus ancestros o por otros medios, dicho pasado resulta reconocido como fuente que permite consolidar lazos de filiación.

Se han realizado también proyectos teatrales como, por ejemplo, *Mi vida después* de Lola Arias. Entre otros testimonios que incluye, destaca el que llevó a escena la actriz argentina Vanina Falco, cuyo segmento se basa en su vida, enfatizando en la compleja relación que tuvo con su padre, Luis Falco. Este fue agente de la policía durante los años de la dictadura, situación que aprovechó para apropiarse de dos niños que eran hijos de los presos políticos del régimen, uno de los cuales era Vanina. En este trabajo se reflexiona, en la voz de seis jóvenes nacidos durante los años del régimen militar, sobre los lazos complejos con los padres. Esta pieza, calificada genéricamente por su autora como un biodrama, se emplean materiales biográficos de los mismos actores y se mostraron por meses en una sala del circuito oficial de la ciudad de Buenos Aires antes de salir de gira.

Existen también proyectos específicos de recuperación de la memoria por parte de las mujeres afectadas por los abusos de la dictadura a través del género testimonial. Un ejemplo de ello es el denominado *Memoria para armar*, llevado a cabo en Uruguay a partir de la convocatoria del Taller Género y Memoria en el año de 1997. El resultado fueron tres volúmenes, publicados en los años 2001, 2002 y 2003 en los que se recogen narraciones ficcionales, testimoniales, poesías y ensayos con algunas particularidades, la mayoría de escritos son breves y, a veces, anónimos, a causa del temor a las represalias. Estas narraciones analizan la dictadura militar desde diferentes perspectivas de mujeres: la de las exprisioneras, la de las familiares de los desaparecidos, la de las hijas de los detenidos, la de las exiliadas, la de las que fueron testigos de detenciones e incluso la mirada de una de las carceleras.¹⁵ En Colombia también los hijos de los militantes de la izquierda desaparecidos o asesinados durante las décadas de los ochenta y los noventa empiezan a producir obras literarias y proyectos en los que buscan rescatar el recuerdo de sus padres. En el artículo de Alfredo Molano Jimeno y Santiago La Rotta titulado “Escribir para sanar” se hace referencia al caso paradigmático de Erik Arellana, joven poeta y militante quien, a través de sus poesías y la dirección del Proyecto Geomalla busca hacerle un homenaje a su madre, desaparecida el 24 de junio de 1991 por ser militante del M-19. El artículo, con una aproximación similar, también se ocupa del caso de Daniel Chaparro, hijo del periodista Julio Daniel Chaparro, asesinado por sus posturas políticas, que ha emprendido varios proyectos en homenaje a su padre y también para acercarse a lo que tanto Arellana como él llaman “desjudicializar la memoria”.¹⁶

Los trabajos críticos sobre los textos del corpus son pocos, dado que algunas obras son muy recientes y aunque la novela de Gopegui no lo es tanto, los estudios acerca de ella

son escasos. Sobre *Lo real* se han publicado reseñas y ensayos cortos como el de Francisca López titulado “De la conquista del aire a lo real: Belén Gopegui frente a los conceptos de libertad y democracia” en el cual la autora analiza los momentos históricos en los que construyen su identidad política los protagonistas de ambos relatos y la manera cómo viven el proceso de la Transición y la consolidación de la democracia.¹⁷ En otro trabajo de Janet Pérez titulado “Tradition, Renovation, Innovation: The Novels of Belén Gopegui” se hace referencia a la novela en comparación con las otras que, hasta la fecha de publicación del estudio, escribió Gopegui. Hayley Rabanal es la única académica que le ha dedicado un libro entero a la obra de Gopegui. El volumen se titula *Belén Gopegui. The Pursuit of Solidarity in Post-Transition Spain* y fue publicado en el 2011. Analiza toda la obra de Gopegui desde su inicio como escritora hasta el año 2009 en el que publica *Deseo de ser punk*. Rabanal emplea fuentes históricas para analizar la obra de Gopegui desde la perspectiva política, especialmente desde la militancia de izquierda de la autora.

Sobre *El corazón helado* se han publicado algunas entrevistas con la autora como la que concedió a Raquel Macchiucci y Virginia Bonatto, realizada para un trabajo académico por integrantes de la cátedra de Literatura Española II de la facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata y la que le realiza Angélica Gallón Salazar para el diario *El Espectador*. En ambas, a través de sus títulos respectivos, “Los escritores hemos perdido el miedo y los complejos” y “Almudena Grandes, una mujer sin miedo”, la autora española expresa su intención de impugnar, desde su posición de escritora, el silencio que sobre el conflicto español, promovió una parte de la dirigencia política de España y gran parte de aquellos que creyeron convenientes las políticas de perdón y olvido en el paso de la Transición a la democracia y en la consolidación de esta última. Ana Zapata Calle en la

revista digital *LL Journal* ha publicado un trabajo sobre la novela de Grandes titulado “La memoria histórica como tema central en *El corazón helado*”. En su ensayo analiza como la autora, mediante uno de los protagonistas de la novela, Álvaro Carrión, llega a un marco de enunciación que le permite recuperar parte de la memoria perdida sobre la Guerra Civil de todo un país. De igual modo, indaga sobre los medios de transmisión que hacen posible esta recuperación en un contexto compartido por la autora y su personaje, el Madrid de la primera década del siglo XXI.

El trabajo académico más riguroso que se ha publicado sobre la novela es “Memoria de la Guerra Civil y modernidad: el caso de *El corazón helado* de Almudena Grandes” de Carmen Urioste. La investigadora cataloga la narración de Grandes como “pseudoficcional” y afirma que a partir de novelas como *Soldados de Salamina* que ya hemos referenciado y la misma obra de Grandes, la sociedad española está redescubriendo un pasado histórico que la transición democrática eligió mantener oculto. En su estudio afirma que la novela de Grandes tiene un triple propósito: subvertir el significado histórico de la Guerra Civil española; proclamar la necesidad de la sociedad española de hablar de la contienda y eliminar las restricciones auto-impuestas que impiden la incorporación de esta conversación nacional en el diálogo diario de una sociedad normal.

Otro trabajo académico que se ha publicado sobre la novela de Grandes es la memoria de maestría titulada *Memoria e identidad en España. El corazón helado de Almudena Grandes* presentada por Halldóra Gunnlaugsdóttir. En esta memoria se elabora un resumen sobre lo que han aportado los teóricos más reconocidos sobre el tema de la memoria como Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Santos Juliá y José María Colmeiro, entre otros. Gunnlaugsdóttir establece las relaciones entre memoria, identidad y ficción, asimismo

analiza en su trabajo la memoria en la estructura de la novela, los signos de historicidad en la misma y cómo la memoria traspasa las generaciones e influye en la construcción de la identidad de los personajes. Más recientemente se ha publicado el artículo “*El corazón helado* de Almudena Grandes: el miedo y la memoria frente al pasado reciente” de Marcela Crespo. Esta última centra su análisis en hacer evidente la tradición galdosiana en la obra de Grandes y en comentar las motivaciones de los dos protagonistas del relato. En el caso de Raquel, Crespo asegura que la impele a actuar el deseo de vengar la afrenta a su abuelo y, en lo referente al personaje de Álvaro, esta investigadora cree que es paradigmático de aquellos que se quedaron en España y que deben asumir la culpa de lo que hicieron sus padres en contra de los partidarios de la República. Asimismo Crespo hace énfasis en las destrezas escriturales de Grandes en quien ve una narradora con un estilo cinematográfico “signado por constantes flasbacks, flashforward y monólogos interiores que recuerdan voces en off” (3). Finalmente Isabel Álvarez, autora de una de las tantas reseñas que hay sobre el libro destaca la forma en la que Grandes efectúa los cambios de temas, personajes y ambientaciones en cada capítulo. Del mismo modo, considera que una de las grandes virtudes de la novela es atreverse a ficcionalizar episodios que poco se han tratado en el género como la colaboración del gobierno de Franco con los nazis y la vida de los exiliados en Francia.

En relación con la novela de Restrepo aún no hay trabajos académicos publicados. En la *Revista de Estudios Colombianos*, Ángela Inés Robledo destaca de la novela, la pregunta sobre la identidad que se hace Mateo Iribarren, cuestionamiento que es el eje que fundamenta esta investigación. Robledo sostiene que: “Como señalan los epígrafes, *Demasiados héroes* une la pregunta ¿quién es mi padre? y la ilusión de creer que éste es buen hombre con la

puesta en entredicho de los comportamientos del héroe” (66). En la novela que, desde su punto de vista, tiene visos de ser novela policíaca, la indagación sobre el pasado del padre por parte del hijo no sólo lo confronta sobre su propia identidad sino que se constituye en una manera de desmitificar los héroes de la izquierda latinoamericana cuyo paradigma fue el Che Guevara, desmitificación que Robledo considera necesaria. La misma autora se queja de la fría acogida en la crítica que ha tenido su novela: “... Lo que hice después fue intentar una novela más íntima: *Demasiados héroes*. Una novela en voz baja. De hecho, ha sido un libro casi invisible, nada premiado, poco leído, pero entrañable para mí. Así es la cosa” (Caputo).

En lo atinente a las películas que hemos escogido *Los rubios* de Albertina Carri ha sido abordada en varias investigaciones, entre los que destacan “La apariencia celebrada” de Martín Kohan, publicado en la revista *Punto de vista* en el que se critica a la directora por “postergar la dimensión más específicamente política de la historia para recuperar y privilegiar una dimensión más ligada con lo humano, con lo cotidiano” (28). Al mismo tiempo hay trabajos como el de Luciana Aon “El cine de los hijos de los desaparecidos: *Los rubios* y *M*” en el que rescata el trabajo de Carri y otros cineastas porque considera que la tragedia que ellos vivieron al perder a sus padres y su decisión de contarla, a través de las películas, permite construir lo que Tzvetan Todorov considera una “memoria ejemplar”, esto es, una memoria que facilite la circulación de lo privado hacia la esfera de lo público.¹⁸

Beatriz Sarlo también dedica a la película de Carri algunas líneas en su texto *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Sarlo considera que el film de Carri “reúne todos los temas atribuidos a la posmemoria de una hija sobre sus padres asesinados” (146). Esta investigadora está de acuerdo con la valoración de Kohan, pero cree que la indiferencia e incluso hostilidad que la directora parece evidenciar por el pasado político de sus padres se

justifica en la medida en que Carri: “no busca las razones de sus padres, ni mucho menos la traducción de esas razones por los testigos a quienes recurre; busca a sus padres en la abstracción de una vida cotidiana irrecuperable” (148), circunstancia que la hace preferir un foco diferente a las razones que los llevaron a la militancia política y a la muerte. En este mismo orden de ideas, Gabriela Nouzeilles publica el artículo “Postmemory cinema and the future of the past in Albertina Carri’s *Los Rubios*”. En su estudio sostiene que no se justifica polemizar con Carri por no interesarse en el pasado político de sus padres pues cree que la directora tenía objetivos más modestos cuando la concibió: “Deceptively, the goal seems more modest. What *Los rubios* attempts to find out is who the Carris really were” (267). Cree que la película es un artefacto de la posmemoria y toda una crónica acerca de la imposibilidad de reconstruir el pasado o de ofrecer una versión completa y fiable del mismo. Por su parte Michael J. Lazzara en su artículo “Post-Memory, Subjectivity, and The Performance of Failure in Recent Argentine Documentary Films” analiza tanto *La televisión y yo* de Andrés Di Tella, estrenada en el 2003,¹⁹ como *Los rubios*. Sostiene que en los tiempos del neoliberalismo los hijos de los muertos, los desaparecidos y los exiliados a causa de la dictadura argentina han sido forzados a negociar con múltiples discursos para llegar a entender el peso y la densidad de lo ocurrido. Piensa que ambas películas enfatizan las falacias de la memoria, la centralidad de la subjetividad, las diversas aristas que puede llegar a tener “la verdad” y las intersecciones entre lo público y lo privado del discurso. Acerca del trabajo específico de Carri cree que ésta no se suscribe ciegamente a la idea de ver a sus padres o a los demás militantes sacrificados como unos héroes. Sugiere que Carri desea complejizar la figura del militante y el desaparecido y trabajar contra las ideas esencialistas acerca de éstos. Verónica Garibotto y Antonio Gómez en su texto “Más allá del formato memoria: la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri”

piensan que hay una coexistencia de memorias diversas en el filme y que Carri mantiene la ambigüedad genérica hasta el final de la película como un instrumento que le permite mostrar que no hay reconstrucción del pasado sin distorsión. A diferencia de las otras posturas que hemos señalado, Garibotto y Gómez consideran que la película de Carri sí tiene fines políticos en la medida en que puede llegar a “propugnar celebratoriamente un vacío político como irónico nuevo modo de praxis política” (125). Compartiendo una postura parecida a Garibotto y Gómez, en cuanto a que la película no se caracteriza por una postura despolitizada como tantos sugieren, Alejandro Moreira, en su artículo “Nuestros años setenta. Política y memoria en la Argentina contemporánea”, propone que la representación de la experiencia de la ausencia que postula Carri en su filme remite a la intimidad del trauma, es decir, a la esfera privada, lo cual, “lejos de implicar la despolitización del problema como podría suponerse, otorga a *Los rubios* su politicidad profunda” (93).

Por su parte, Gonzalo Aguilar en su libro *Other Worlds. New Argentine Film*, analiza en conjunto *Los rubios*, *Papá Iván* e *Historias cotidianas* de Andrés Habegger dado que los tres directores son hijos de reconocidos líderes montoneros perseguidos y asesinados por la dictadura. En su análisis, Aguilar sostiene que las tres películas funcionan como una suerte de historias y testimonios para superar el duelo de sus pérdidas. Para este investigador: “In different ways, these three movies function as ‘epitaphs’” (156). Considera que, aunque Roqué y Carri manifiestan en sus películas duros cuestionamientos por el abandono de sus padres, la primera termina por celebrar la heroicidad de su padre en tanto que la segunda, a manera de protesta, se centra en el trabajo del filme para desplazar su trabajo de duelo. Sobre la propuesta de Habegger, Aguilar piensa que hace un trabajo más tradicional de documental en el que priman los testimonios sobre los diferentes aspectos del conflicto político sin que

su subjetividad como hijo de un líder desaparecido se implique mucho en el planteamiento de la película. Por su parte María Laura Lattanzi, en su artículo “Nuevas construcciones y desmantelamientos de la memoria en tres documentales de cine autobiográfico argentino”, analiza *Los rubios*, *Papá Iván* y *M* de Nicolás Prividera, otro director de cine, cuya madre también perteneció al movimiento Montoneros y que, al igual que los progenitores de Carri y Roqué fue asesinada por la dictadura. Lattanzi remarca el carácter menos personal que tiene el trabajo de Prividera si se le compara con el de las dos directoras en un claro intento de exigir justicia y verdad, “pero también responsabilidad social” (111), despojándose del yo personal para optar por un nosotros a través del cual su trabajo como documentalista pretende promover el reclamo social. *Papá Iván* también es estudiado de manera comparativa con el filme *Encontrando a Víctor*, de Natalia Bruschtein, en el artículo “En el nom del pare: Postmemòria, intimat i dol em *Papá Iván* i *Encontrando a Víctor*” de Laia Quílez Esteve. La autora piensa que ambos documentales están inscritos dentro de la tradición del documental familiar en la que destaca los testimonios iluminadores de las madres sobre la faceta más humana de los padres de ambas cineastas. La investigadora, en su análisis, hace hincapié no sólo en los problemas de reconstrucción posmemorística asociados con el trauma de ser hijas de desaparecidos sino también en el hecho de ser exiliadas en México y estar abocadas a tener que definirse en las junturas de dos culturas diferentes. El artículo de Quílez Esteve es parte de su tesis doctoral titulada *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*, donde analiza desde la perspectiva de la posmemoria, y la división de ésta en sepulcral y aireada –que ella propone–, varios documentales realizados por los descendientes de las víctimas directas de la dictadura argentina. En relación con *Papá Iván* también se pueden encontrar algunas reseñas, entrevistas a la directora y algunos documentos que circulan en Internet de los familiares de

las personas que fueron abatidas por el grupo Montoneros que fundó su padre. Estas personas consideran que no se debe exaltar la memoria del líder guerrillero pues su movimiento causó muertes que dejaron huérfanos y viudas tan desprotegidos como quedó su familia cuando fue abatido en el año de 1977.

Capítulo 1: Posmemoria y búsqueda identitaria en *Demasiados héroes*

Durante diversos lustros la juventud de medio mundo ha sido fascinada por su figura, erigida símbolo de una lucha desigual y colectiva contra las injusticias y la insinceridad del orden internacional capitalista ... Para una auténtica comprensión de la figura del Che es sin embargo necesario resolver el problema de su fracaso en la lucha inmediata sin caer en posiciones de extremo romanticismo o, por otro lado, de acrítica apología.

Ernesto Almeyra y Enzo Santarelli²⁰

La novela *Demasiados héroes* de Laura Restrepo, publicada en el 2009, nos narra la historia de Lorenza, una periodista que en su juventud militó en las filas de la izquierda argentina durante los años de la dictadura del general Jorge Rafael Videla. En la narración, realizada desde sus años de madurez, evalúa su pasado dentro de la organización política a la que pertenece, al tiempo que trata de responder los interrogantes de su hijo sobre las actividades de Ramón Iribarren Darretain, también conocido como “Forcás”. Éste es el militante de izquierda con quien Lorenza tuvo una relación amorosa que alcanzó su momento culminante cuando nació Mateo. Después de ser madre, la nueva responsabilidad con Mateo la impele a salir de Argentina, aún en los tiempos de la dictadura. Ramón la acompaña cuando retorna a Colombia, su país de origen, sitio en el cual Lorenza retoma la actividad periodística. Sin embargo, Ramón vive la experiencia colombiana de manera negativa. No se adapta al nuevo entorno, considera que la familia de Lorenza y ella misma tienen costumbres burguesas que él no desea tolerar, razón por la cual la pareja empieza a tener discusiones fuertes. Debido a esta situación, Lorenza decide separarse de Ramón y se va a vivir con Mateo a la casa de sus padres. La vida de Ramón en Colombia se torna caótica y sin sentido. Como consecuencia, decide secuestrar a Mateo y llevarlo con él a Argentina con la esperanza de lograr que Lorenza lo siga para reiniciar la relación y la vida familiar. Después de

exhaustivas investigaciones, en las que Lorenza debe recibir terapia siquiátrica, asesoría legal y la ayuda de sus redes de amistades tanto en Argentina como en Colombia, logra ubicar a Ramón y a Mateo. Como parte de una estrategia que se le ha sugerido, se gana su confianza durante unos días simulando que está de acuerdo con recomenzar la relación. A la primera oportunidad, huye con Mateo en un auto y regresa con él a Colombia.

La historia de Restrepo se inicia con un diálogo entre madre e hijo en el que éste último le pregunta por la razón precisa de su secuestro. Este evento es eufemísticamente denominado por ambos “el episodio oscuro”, un nombre que evoca, de manera obvia por asociaciones en el campo semántico, la denominada “Guerra Sucia” en Argentina. La novela parte de un episodio autobiográfico de esta autora colombiana, que estuvo vinculada a las causas de la izquierda tanto en España como en América Latina. En aquel tiempo conoció a Rubén Saboulard, el padre de su único hijo, Pedro. Ambos militaron en el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) y, desde el interior de esa organización, participaron de la lucha contra el gobierno del Teniente General Jorge Rafael Videla. Para poder entender el contexto histórico de la Guerra Sucia de 1975 a 1978 el historiador Donald C. Hodges, en su libro *Argentina's “Dirty War”: An Intellectual Biography*, sugiere que nos debemos remontar a la década de 1930 cuando el 6 septiembre de aquel año el General José Félix Uriburu derrocó al Presidente Hipólito Irygoyen, iniciando con ello lo que se denominó la Década Infame en Argentina. Para Hodges, la Guerra Sucia no fue más que la resultante de todas las tensiones acumuladas desde aquella época entre las que nombra diversos golpes de estado con la consecuente represión de los civiles, una suerte de batallas ideológicas compitiendo por la supremacía desde la Segunda Guerra Mundial (Liberalismo, Democracia, Comunismo, Socialismo, Fascismo y las enseñanzas sociales de la Iglesia Católica) que, desde su punto de vista, contribuyeron a crear una suerte de “climate of social and political chaos” (9) y el

surgimiento de dos de las más grandes y bien organizadas guerrillas urbanas, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Montoneros. Frente a todos estos hechos y tensiones, Hodges cree que la Guerra Sucia, promovida por los militares argentinos significó “a revival of the methods of the Spanish Inquisition, and the most systematic form of state terrorism in the New World” (9).

La novela de Restrepo, ambientada dentro del marco que presenta Hodges, puede leerse desde diferentes ángulos, pues supone toda una reflexión sobre lo acontecido con los movimientos de la izquierda política en América Latina. Sin embargo, la lectura que es pertinente para esta investigación está en estrecha conexión con las primeras líneas de la novela: “Necesito saber cómo fue -le dice Mateo a su madre- el episodio oscuro, quiero saber cómo fue exactamente” (Restrepo 11). Un Mateo adolescente, que ya empieza a dejar atrás sus años de niñez, se rebela contra los silencios de su madre e indaga, de manera apremiante, por los comienzos de aquello que quiere entender. Desea conocer sus orígenes y todo lo relacionado con la figura de un padre. De éste, sólo ha tenido información a través de los testimonios maternos y de algunas pinceladas que, sobre él, esbozan otros personajes como el tío Patrick o Nina, la niñera.

La novela, constituida en su mayoría por los diálogos entre madre e hijo, a veces, cede la voz a un narrador en tercera persona que nos va contando los recuerdos, temores y anhelos, tanto de Lorenza como de Mateo, en relación con la figura de Ramón. Como otro recurso de la narración, y para poner de presente la pregunta del muchacho sobre la identidad del padre y la suya propia, se intercalan perfiles que Mateo escribe sobre su padre o cartas que le dirige a éste sin que se decida a enviarlas. La autora asegura que, a pesar de las críticas que ha recibido sobre lo que se percibe como “falso” en la escritura de estas cartas, ella se limitó a transcribir en ellas apartes de las que su hijo Pedro Saboulard le escribió a su padre,

Rubén Saboulard, hoy en día, dirigente político del partido Asambleas del Pueblo. En la entrevista titulada “Laura Restrepo: ¿Se puede ser un héroe y abandonar al hijo?” realizada por Patricia Kolesnikov para la revista de cultura “Ñ” del diario “El Clarín”, al responder sobre el contenido de estas cartas, Restrepo contestó: “Las cartas que figuran como de Mateo son cartas que mi hijo le escribió a su padre, que le fui guardando, que nunca le mandó”. Con ello pone de relieve el contenido autobiográfico de su relato al tiempo que reconoce la génesis de su interés en el tema de la posmemoria.

Ángela Robledo, en su reseña de *Demasiados héroes*, destaca de la novela la pregunta sobre la identidad que se hace Mateo Iribarren. Este cuestionamiento es el eje sobre el que se fundamenta esta investigación. Robledo sostiene que: “Como señalan los epígrafes, *Demasiados héroes* une la pregunta ¿quién es mi padre? y la ilusión de creer que éste es buen hombre con la puesta en entredicho de los comportamientos del héroe” (66). En la novela, la indagación sobre el pasado del padre por parte del hijo no sólo lo confronta sobre su propia identidad, sino que se constituye en una manera de desmitificar los héroes de la izquierda latinoamericana. En el mismo orden de ideas, Ricardo Sánchez Ángel, en otra reseña, comparte lo dicho por Robledo cuando afirma:

Se trata del diálogo y la pregunta por el padre de Mateo a su madre Lorenza.

Se trata de la pregunta fundamental en términos de la formación de la psiquis humana, del yo constitutivo de la personalidad, de lo que en su ausencia y/o presencia nos acompaña para siempre. En la inevitable conciencia de nuestra soledad hacia la muerte, la única certeza. (225)

Por su parte, Restrepo, en la entrevista titulada “Demasiados héroes: el grito de la dictadura argentina”, realizada por Julián Martín sobre el propósito de su libro, ha declarado:

Al hijo no le desespera tanto el hecho de que el padre se haya ido, como que la madre quiera dorarle la píldora e insista en una versión endulzada de los hechos y de la figura del propio padre (...). El conflicto de la novela no es tanto que el padre se haya ido, como que la madre no diga toda la verdad. El hijo se ahoga en los silencios de la madre.

Lo dicho por los críticos citados y la propia autora, nos lleva a reflexionar sobre los asuntos en los que recae el peso de la narración. Estos temas son la pregunta por la identidad del padre (que lleva aparejada el cuestionamiento sobre la propia identidad del hijo), la manera cómo la madre “dora la píldora” (para utilizar la expresión coloquial de Restrepo) al contarle los hechos del pasado a su hijo, los efectos de la ausencia de ese padre, las preguntas sobre la supuesta heroicidad del mismo en la lucha contra la dictadura argentina y, finalmente, el cuestionamiento sobre el compromiso político de los padres. Éstos son juzgados desde el presente por un adolescente que no entiende cómo pudo ser la lucha política comprometida, el motor de las existencias de sus padres y su generación cuando estaban jóvenes: “-Qué bien, madre-le dice Mateo con desprecio, y el resentimiento le tiembla en la voz-. Te felicito, típico de ti. Ante todo tus convicciones políticas” (Restrepo 52).

Si consideramos estos temas, se hace evidente que la experiencia de Mateo Iribarren puede ser analizada desde lo que la crítica estadounidense Marianne Hirsch ha denominado “posmemoria” en su texto *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Hirsch afirma que: “Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (22). Mateo, el joven protagonista de Restrepo, ha crecido dominado por la narrativa materna de la Guerra Sucia de Argentina, pues su padre prefirió renunciar a

cualquier tipo de contacto con él después de lo ocurrido en el “episodio oscuro”. De hecho, es la lucha contra el régimen dictatorial la que posibilita que sus padres se conozcan y, aunque su progenitor se salva de ser una de las tantas víctimas asesinadas o “desaparecidas” por el régimen, la misma complejidad de esta circunstancia histórica lo priva de la presencia de su padre. Así, esta etapa de la historia argentina, marca profundamente la experiencia vital de Lorenza, Ramón y Mateo, que nunca pueden establecerse como una familia. La escritora colombiana, en la entrevista titulada “Restrepo reflexiona sobre las heridas de la dictadura”, publicada en el portal Lostiempos.com, admite que los hechos de aquella época no sólo afectaron a su generación sino también a las venideras: “Para Laura Restrepo el interés de la obra radica en el eco que los acontecimientos tuvieron en los personajes”. Dicho eco lo “sufrieron no sólo quienes vivieron la dictadura sino también las generaciones siguientes”, porque, desde su punto de vista: “el horror, el silencio, el vacío y la violencia no sólo afectan a la primera generación”.

Beatriz Sarlo, crítica argentina, en su libro *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, propone una formulación de lo que ella entiende por posmemoria, un término con el que es sumamente crítica. Sarlo parte de los análisis del libro de Marianne Hirsch que ya hemos mencionado y del texto *At Memory's Edge; After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, escrito por James Young, para refutar algunas de sus tesis. En su libro, afirma que los neologismos creados con el prefijo post, muchas veces, no responden a una verdadera necesidad conceptual sino a una inflación teórica, que, por tanto, resulta innecesaria. Sarlo considera que la propuesta de Hirsch no se refiere a la memoria pública, entendida ésta como una forma de la historia transformada en relato o en monumento que no se designa con la palabra “historia” porque se quiere subrayar su dimensión afectivo-moral, es decir identitaria. También califica de problemático que la

crítica estadounidense, al igual que Young, pretenda darle una especificidad heurística al término pues cree que ambos presentan, como novedad, lo que es evidente desde siempre, esto es, “que toda reconstrucción del pasado es vicaria e hipermediada” (129).

Adicionalmente, no está convencida de que la fragmentación, propuesta como una de las características principales de la posmemoria por Hirsch y Young, sea exclusiva de ésta, pues sostiene que, en los tiempos de la postmodernidad, la fragmentación caracteriza a todos los discursos no autoritarios. La manera en la que Sarlo revisa las tesis de ambos teóricos, le permite, desde una crítica constructiva, matizar los presupuestos de éstos o ampliarlos.

En el caso concreto de Argentina, las tesis de Sarlo se apartan de las de Hirsch. Para la primera, la posmemoria no es sólo la reconstrucción de un evento traumático a cargo de las generaciones siguientes, que se hace desde lo fragmentario y que puede resultar nebulosa, en tanto que los hechos que se tratan de comprender no se han vivido directamente. Sarlo cree que la posmemoria es una certeza compacta, una “corrección decidida de la memoria” (145), que necesita de solidez porque la historia difundida entre los hijos “debía ser un instrumento ideológico y cultural de la política en los años sesenta y primera mitad de los setenta” (145). Su noción de posmemoria como una versión corregida de la memoria se sustenta en su estudio de la problemática argentina cuya génesis ella ubica en el año de 1945. Para Sarlo, los hijos de estos jóvenes que vivieron su adultez bajo el peronismo, buscaron sólidas razones para unificar los hechos que les contaron sus padres sin distinguir si fueron o no seguidores de la causa peronista. La autora señala que estos jóvenes, de alguna manera, evaluaron de manera crítica el modo en que sus progenitores vivieron el primer gobierno de Perón y trataron después de construir una visión política que enmendase los que ellos juzgaron como errores de sus padres.

La noción de posmemoria de Hirsch es útil para entender la naturaleza del proceso de reconstrucción de un pasado tortuoso al que no se accede con facilidad, no obstante, son las herramientas que aporta Sarlo en su crítica a Hirsch las que van a ser más útiles en el análisis de esta novela de Restrepo dado que la crítica argentina hace especial énfasis en el estudio de este fenómeno en su país de origen, lugar que constituye el escenario de la novela de Restrepo. La reconstrucción de aquel tiempo es tortuosa para este joven protagonista porque sólo cuenta con el testimonio de la madre, quien, como muchas de las víctimas traumatizadas, no puede recordar con facilidad lo ocurrido: “-háblame del episodio oscuro- le pide Mateo a Lorenza, y ella dice que sí pero no puede, de repente experimenta una enorme dificultad para recordar, como si su memoria fuera una caja negra que tras un accidente permaneciera hermética y se negara a soltar la información que contiene” (Restrepo 45).

La Guerra Sucia y el episodio oscuro, es decir, la historia colectiva de la que ha participado Lorenza y su experiencia subjetiva como mujer y madre, resultan ser las bisagras que abren la caja-memoria de ésta. Es Mateo, indagando desde el presente, quien logra activar el mecanismo de apertura. De hecho, es este personaje de la novela quien hace el nexo entre lo que fue su secuestro a manos de su padre y las historias de los desaparecidos en Argentina:

- No se fue conmigo madre, me secuestró.
- A los quince días de eso...
- Eso no se llama eso. Tú, que cuentas tanta historia de desaparecidos en Argentina, le tienes miedo a la palabra cuando se trata de tu hijo. (Restrepo 158)

El eufemismo que emplea Lorenza no resulta gratuito. Lo innombrable para ella, el accidente que ha vuelto hermética su memoria, es la desaparición de su hijo, igual drama que el de las

madres de la Plaza de Mayo. La tenacidad de éstas en relación con la búsqueda de sus hijos se menciona de forma expresa en la novela. Lorenza cuenta a Mateo, en un intento de justificar ante el hijo la militancia política de sus años de juventud, acerca de las desapariciones de los jóvenes durante la época de la dictadura y el valor civil de sus progenitoras para enfrentar las fuerzas de ésta a través de su presencia constante en la plaza, con sus carteles, sus pañuelos blancos y su determinación de hacer justicia: “¿Te imaginás el valor, Mateo? En esos tiempos terribles, ellas se atrevían. Y lo hacían aquí, ante la propia Casa de Gobierno, que es esa que tienes al frente” (Restrepo 125). Esta dimensión de las mujeres como heroínas y como guardianas de la memoria contrasta, en el texto de Restrepo, con la noción de heroicidad masculina que desarrollaremos cuando abordemos la manera en que Mateo construye la imagen de su progenitor.

De otro lado, más allá del silencio de Lorenza sobre lo ocurrido en el pasado, en relación directa con su trauma, su actitud está en estrecha relación con la observancia de las reglas que en aquel tiempo imponía la militancia. En la entrevista que la escritora concede a Raúl Kollman, ella misma lo reconoce: “La dictadura fue una condena al silencio. Te lo imponía la clandestinidad, te lo autoimponías por razones de seguridad. Uno no quería saber porque se ponía en riesgo la seguridad”. Por esta razón, la protagonista de Restrepo no sabe muchas cosas del padre de su hijo. De hecho, sólo descubre su verdadera identidad un mes después de estar viviendo con él, cuando llega a la casa un recibo con su nombre real. Por estas razones Mateo, el hijo, en palabras de la autora en la citada entrevista de Kollman “la pone contra la pared: ella no tiene mucho para aportar y eso hace todavía más imperioso que él encuentre al padre y construya su propia imagen de él”. Se hace evidente entonces la incomunicabilidad entre la madre y el hijo al respecto. Ella está contando una historia de militancia política que evidentemente es evaluada, desde la ironía, e incluso desde el rencor,

por el hijo. Prueba de ello es que éste constantemente cuestiona a su madre por invocar “la fidelidad al partido” como la razón por la cual tomó decisiones en el pasado que los afectaron a ambos, verbigracia, la cesión de la herencia paterna a la causa o su negativa a denunciar a Ramón a las autoridades argentinas cuando éste lo secuestró. Esta puesta en cuestión de Mateo, que felicita irónicamente a su madre por sus convicciones políticas cuando ella intenta construir su relato de abnegada militancia, se vehicula a través de dos aspectos que nos interesa analizar en este capítulo, la apatía de Mateo por la política y su manera de construir la imagen paterna distanciándose del testimonio de la madre.

Actitudes frente a la política de los hijos de los militantes que combatieron la dictadura

En relación con el primer aspecto que hemos enunciado, Sarlo sostiene que algunos de los hijos de quienes combatieron la dictadura sienten un hartazgo evidente en relación con el eje que atravesó las vivencias de sus progenitores, la política. Esas experiencias, conocidas por ellos a través de los testimonios de los miembros que sobrevivieron a la purga de la dictadura, producen en la generación más joven “la sensación de una demasía política” (146). Dicho sentimiento se traduce en actitudes de indiferencia e incluso hostilidad en relación con las causas que defendieron sus progenitores. Muchos de ellos no entienden que sus padres hubiesen antepuesto la lucha contra el régimen antes que preservar sus vidas, afectando con ello el bienestar físico y psíquico de su progenie. Uno de los ejemplos más conocidos de esta actitud es el de la cineasta argentina Albertina Carri, cuyos padres fueron desaparecidos por la dictadura. Ella, al igual que el personaje adolescente de Restrepo, intenta contestarse sus preguntas sobre la identidad de sus padres y la suya propia. El vehículo que elige es la realización de la película *Los rubios*. Martín Kohan dice al respecto de este filme: “Carri prefiere postergar la dimensión más específicamente política de la historia, para recuperar y privilegiar una dimensión más ligada con lo humano, con lo cotidiano, con lo más personal

de la historia de Roberto Carri y Ana María Caruso” (Sarlo 28). Del mismo modo, Mateo no está interesado en el pasado militante de sus padres. Sólo intenta conocer quién fue su progenitor en una dimensión más humana, alejada de la retórica política que, para él, excluye la parafernalia heroica con la que Lorenza intenta maquillar la imagen de Ramón. Ésta, si nos atenemos a los datos que sobre él nos van dando las voces narradoras, no se corresponde con la imagen idílica del guerrillero de los setenta, inspirada en el Che.

Sin embargo, no todos los hijos de los militantes tienen la misma actitud de Mateo. Un ejemplo claro de ello es otro personaje de la novela, Andrea Robles. Esta joven es hija del Negro Robles, uno de los líderes del partido al cual estuvieron adscritos los padres de Mateo. Inicialmente, trata de explicar las ausencias de su padre pensando que éste es un piloto que debe viajar constantemente a lugares remotos. Al informarla su madre de la muerte del padre en un accidente, Andrea, como un mecanismo de protección para paliar la ausencia paterna, prefiere creer que su progenitor está realizando un largo viaje por Europa y/o “que él había perdido la memoria, por un golpe o algo así” (Restrepo 169). El final feliz imaginado por la niña contempla que el Negro Robles recuperará la memoria y volverá a su lado, cargado de regalos y postales para ella. Cuando, a los dieciocho años, la joven descubre que su padre ha muerto acribillado y que fue un militante en contra de la dictadura, decide tomar partido, interesándose por su causa hasta el punto de querer emularlo. Es interesante que, en la novela, es el mismo Mateo (que tiene la actitud contraria) la voz narrativa elegida para dar cuenta de la actitud de Andrea a Lorenza. Dice el joven protagonista: “Además se dio cuenta de que él había sido un valiente y que había muerto peleando contra las injusticias y por los pobres, y se volvió una fan tan grande de su padre que ahora quiere imitarlo en todo” (Restrepo 169). Andrea internaliza el lema de las Madres de la Plaza de Mayo y, de este modo, el “nunca más” de las mujeres del pañuelo blanco se concreta en la demanda

judicial que ella realiza contra los asesinos de su padre y, también, en la ayuda que presta a Mateo y a otras personas para que puedan encontrar sus padres o los restos de éstos. Al comparar las respuestas de Mateo y Andrea ante el pasado militante de sus padres, se hace obvia la tesis de Sarlo en el sentido en que no todos los hijos de la generación que sufrió la violencia de la dictadura han realizado la misma construcción psíquica frente a este evento.²¹

La construcción de la figura paterna y las escenas de producción de lenguaje

El testimonio que Lorenza comparte con su hijo sobre Ramón alimenta una imagen con la que Mateo empieza a negociar. “Ella le contaba que él era un hombre atrabiliario, pero convencido de sus ideas vital e inteligente. Le aseguraba que era valiente y bien parecido, y que habían sido felices durante los años de convivencia” (Restrepo 22). Sin embargo, a pesar de que Lorenza no lo enjuicia, ésta evita cualquier acercamiento entre el padre y el hijo, pues persiste en ella el temor a un nuevo secuestro. A Mateo no le quedan más recursos que recurrir a su imaginario infantil para ir construyendo a un padre que se corresponda con sus anhelos de niño. Por esta razón, celebra los valores positivos que resalta su madre de Ramón y los liga a personajes de los cuentos que conoce y a aquellos que admira en las series del cine y de la televisión: “Para imaginarme a mi padre pienso en personajes de la televisión, como el poderoso venado rey de cuernos enormes que aparece al final de la película *Bambi*. Y por qué no, si todo el mundo tiene derecho a pensar que su papá es un buen tipo” (Restrepo 43). La lista de héroes con los que lo compara es larga. Su padre le resulta interesante porque, tras su alias de Forcás, oculta una identidad como Spiderman o Batman. Es vigoroso como He Man y un iniciado, desde el punto de vista esotérico, como Luke Skywalker de *Star Wars*. No obstante, a medida que Mateo va creciendo, son los juegos de video, *Wei Wulong* y *Dinasty Warriors*, en los que se sumerge, y las batallas épicas de los

héroes de éstos, los que parecen recordarle las gestas de su padre en el movimiento de lucha contra la dictadura.

De acuerdo con lo ya planteado y buscando entender la manera cómo Mateo se pregunta por la identidad paterna es pertinente tener en cuenta lo planteado en el texto *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina* escrito por Brenda Werth. En este libro se hace un recuento de las actividades que la organización Abuelas de la Plaza de Mayo han realizado en colaboración con la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad. Las mujeres pertenecientes a esta organización comprendieron durante la década de los noventa que sus nietos estaban dejando de ser niños y que se estaban convirtiendo en adultos capaces de tomar control en la búsqueda de su identidad. Esta comprensión del fenómeno desembocó en una serie de iniciativas que se concretaron en eventos como el denominado “Rock por la Identidad”. El éxito de éste, permitió que se organizaran otros eventos de música, fotografía, danza, tango, arquitectura y deportes, entre otros con la finalidad de que se incrementará con ellos la conciencia de los jóvenes sobre el derecho a la identidad. Para Werth, uno de los eventos más destacados fue la exposición *Laberinto*, que se llevó a cabo en el Centro Cultural San Martín en el vigésimo aniversario del golpe de Estado de 1976. Hubo instalaciones diseñadas y ejecutadas por los hijos de los desaparecidos. Éstas tenían como base fotografías y escenas de los operativos militares de aquel tiempo, recreados con muñecos de juguete, es decir, una serie de representaciones de los eventos que los marcaron en su infancia como el golpe militar, el campeonato mundial de fútbol en 1978 y la vida de la escuela. Ana Amado en su texto “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción” asegura que los hijos de los desaparecidos argentinos pertenecen a una generación que toma prestado de las películas, la fotografía, el diseño gráfico, la pintura y el teatro algunos elementos que les permiten ir construyendo sus identidades. En el texto que hemos citado sostiene que:

“Seleccionan, evocan, invocan en el hueco de una ausencia que define y construye para ellos el campo de lo memorable, situando su práctica como derecho y a la vez como deber, para recuperar lazos entre lo que es y lo que fue” (49). En el mismo sentido, Valeria Durán en su artículo “Fotografía y desaparecidos: ausencias presentes” sostiene que: “Desde hace ya algunos años, los familiares de víctimas de la última dictadura militar –en especial la generación de hijos– han adoptado nuevas formas de expresión para acompañar las demandas formales de justicia como modo de renovar la atención sobre sus reclamos” (133-134).²² Durán muestra cómo las fotos de carnet o las fotos familiares que aparecían en los carteles que pedían dar cuenta de los desaparecidos, pasaron a servir como base de montajes fotográficos, creados, la mayoría de las veces por los hijos o los familiares de los desaparecidos. En estos trabajos, a partir de diversas técnicas, se busca yuxtaponer o hacer coincidir las imágenes de éstos últimos con las de sus descendientes. La idea, según Durán es: “borrar, aunque sea por un instante, la brecha inexorable del tiempo para unir el presente con el pasado, para impulsar un encuentro imposible” (132).

En su artículo, Durán, afirma que estas formas de expresión han sido bautizadas por Nelly Richard con el nombre de “escenas de producción de lenguajes”.²³ Para Richard, el trabajo de dichas escenas: “permite tanto quebrar el silencio traumático de una no-palabra cómplice del olvido como salvarse de la repetición maníaco-obsesiva del recuerdo” (*Residuos* 46).

En su análisis Durán piensa que esta práctica “a la vez acompaña y posibilita el pasaje del dolor por la pérdida de un ser querido” (134). Así, permite pasar de un plano individual y privado a un plano más colectivo y público con lo cual se gana en visibilidad. También reconoce en su artículo que las nuevas generaciones, a pesar de haberse alimentado de los testimonios de quienes conocieron a sus progenitores, han optado por “formas

narrativas que si bien no dejan de lado los relatos, ponen su acento en lo visual” (134). Esta investigadora cita a José Luis Brea, autor del texto *El tercer umbral. Estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Brea sostiene que “el dominio de la visualidad parece en nuestra época llamado a reemplazar cada vez más decisivamente al de los relatos en su principalidad en cuanto a la generación de efectos investidores de identidad, de socialización e individuación” (31).

En este mismo orden de ideas, podemos profundizar en lo que sostienen Richard y Durán. Richard se refiere a las superficies de reinscripción sensible de la memoria en relación a la búsqueda de los medios expresivos para realizar una operación de restauración que posibilite develar sentidos y denunciar la violencia a través de una mediación conceptual o figurativa que sea “capaz de desbrutalizar en algo la vivencia de los hechos” (*Residuos* 46). Este propósito se logra, según esta teórica, a través de las imágenes, las palabras, los conceptos y las formas. Todos ellos, en conjunto, contribuyen a resignificar y a ayudar a comprender el hecho violento. Ella se pregunta a qué lengua recurrir para realizar una interpelación válida a la memoria herida. Esta última le parece víctima de los lenguajes de la cultura de masas a los que considera conformistas y pobres, en relación a los cuestionamientos que deberían proponer para lo ocurrido durante la dictadura. Para contestarse su pregunta, rescata dos discursos, el científico en el campo de la sociología y la textualidad poética. Para Richard estas son las dos vertientes que, desde su óptica, prefiguraron dos formas opuestas a las demás de relacionarse con la memoria y el recuerdo.

El anterior recorrido teórico pone en evidencia que para Durán, Brea y Richard, los hijos de las víctimas tienen la necesidad de recordar lo ocurrido a través de las denominadas “escenas de lenguaje”. También resulta clara la preferencia de éstos por los recursos visuales no sólo para tratar de entender lo ocurrido, sino para manifestar a través de la textualidad

poética a la que se refiere Richard –en forma de performance, obra de teatro, película, exposición fotográfica– su inconformidad con lo ocurrido.

Resulta también obvio que la palabra testimonial que siempre ha rondado a los hijos de las víctimas es puesta en cuestión por esta generación. *Demasiados héroes* es paradigmático de ello. No es gratuito que ante las reminiscencias de Lorenza, Mateo exprese sus dudas sobre la objetividad de la narración materna. Esta duda de Mateo se convierte en abierta ironía cuando su madre le relata la misión que la llevó a conocer a su padre, una delicada operación en la que ella confiesa que tenía que llevarle microfilms, pasaportes de distintas nacionalidades y una gruesa suma de dinero. Cuando la madre termina con su testimonio Mateo exclama: “Mieeeeerda... mi papá, el Indiana Jones de la revolución. Qué videos te montas madre” (Restrepo 68). En el pasaje anterior, como es común en la novela de Restrepo, el referente que tiene para entender lo que pudo ocurrir en la actividad clandestina de Ramón, es un personaje de película procedente de la cultura popular, en este caso Indiana Jones, el célebre personaje de la saga de aventuras creado por George Lucas y Steven Spielberg. Al tiempo emplea la expresión “videos” de manera coloquial para dejar claro que no le da mucha credibilidad a lo narrado por su progenitora.²⁴

Analicemos entonces de qué manera el testimonio, la palabra hablada de Lorenza es desplazada por las imágenes de los dibujos animados, las películas y los juegos de video que sirven como herramientas al imaginario de Mateo para explicar lo que ha acontecido con sus padres en su pasado combativo. Desde las primeras páginas, un Mateo que ya ha abandonado la infancia, empieza a hacer referencias a personajes famosos de las historietas cómicas para tratar de explicarse el mundo que le relata su madre. Por ejemplo, cuando ésta le cuenta la rígida disciplina que tenían tanto ella como sus compañeros para ocultar sus identidades, aún dentro de la misma organización, para evitar las delaciones individuales o grupales, Mateo

responde a su discurso serio afirmando lo siguiente: “Como si Batman y Spiderman se reunieran en una pizzería, se quitaran las máscaras y se revelarían el uno al otro sus identidades secretas” (Restrepo 31).

Unas páginas más adelante, los referentes del mundo de las historietas cómicas y de la televisión continúan. Una de las primeras menciones en la novela que evidencia la propensión que tiene Mateo de emplear referentes del mundo de las historietas cómicas y de la televisión aparece ligada a la inconformidad con lo que dice su madre. Esta actitud surge en el momento en el que Mateo le pregunta a su progenitora por un recuerdo difuso de él con su padre. A éste último lo rememora jugando con una perra a la que han bautizado con el nombre de Malvina en clara alusión a la guerra que por las Islas Malvinas sostienen el Reino Unido y Argentina, episodio que ocurre al tiempo que los hechos que se cuentan en la novela. Mateo pregunta a su madre por el destino de la perra después de la separación de ella y su padre, pero en seguida se arrepiente de hacer preguntas sobre su progenitor: “Qué habrá sido de esa perra, ¿tú crees que Ramón se la llevó con él? ... Dime por qué tú y yo no nos quedamos con Malvina. O no, mejor no, no quiero saberlo” (Restrepo 41). A continuación Mateo piensa que él, en realidad, no tiene recuerdos de su padre. Considera que es ella la que tiene remembranzas de Ramón y que tener que preguntarle a ella por él, resulta tan molesto o “peor que andar pidiendo prestado el cepillo de dientes” (Restrepo 41). Ante esta situación de incomodidad, Mateo toma el auricular para contactarse con su padre pues desea hacerle las preguntas de manera directa sin que medie el discurso de Lorenza. Mateo no tiene suerte con su llamada a Ramón pues éste está ausente de su residencia. La tristeza de la comunicación fallida con su padre, hace que Mateo caiga en un estado letárgico. En dicho estado no responde a las preguntas de su madre pues se sumerge en la pantalla de televisión y se dedica a mirar un episodio de *Thundercats*. En esta serie de televisión, popular en la

década del ochenta, cuando Mateo era un niño, hay una clara concepción maniquea de los hechos. En los distintos episodios se hace obvia la tradicional lucha entre el bien, representado por los Thundercats, humanoides con habilidades propias de los felinos, y los mutantes y Mumm Ra, quienes representan el mal. Los primeros tienen como principios regentes la justicia, el honor, la lealtad y la verdad. Los segundos defienden la maldad, la avaricia y la falsedad. Las batallas épicas que libran los Thundercats por el control del denominado “Tercer Planeta” con sus enemigos, encajan perfectamente dentro de la manera cómo Lorenza ha presentado su versión de los hechos sobre la dictadura en Argentina a Mateo. De un lado, están los militares a la cabeza de la dictadura, que representan el mal y del otro lado Ramón, ella y los demás combatientes de la dictadura, que abogan por la justicia, la reinstauración de la democracia, la lealtad en la organización, la equidad social y todos los valores asociados con lo bueno. Tendríamos que agregar que el personaje antagónico de la serie, Mumm Ra tiene grandes poderes que le han concedido cuatro de las deidades malignas más importantes. Dichos poderes hacen que sea un enemigo casi invencible para los Thundercats excepto porque tiene un punto débil que es contemplar su propio rostro en el espejo. Hay un temor evidente en este personaje en torno a confrontarse con su propia identidad. Es un temor similar al que se apodera de un Mateo dubitativo entre tomar de nuevo el teléfono y llamar a su padre o desconectarse de la misión que lo ha llevado a Buenos Aires para concentrarse en los juegos de video o en las series de televisión. Desde la mirada de Lorenza, la actitud de hijo quizá resulta una evasión fácil. Desde el análisis que estamos planteando, Mateo concede verdadera legitimidad a las películas o series que observa para explicarse la tragedia de la ausencia de su padre. Si consideramos la actitud dubitativa de Mateo frente a lo que le dice su madre y el mundo maniqueo que ella le presenta en términos de lucha entre buenos y malos, podríamos emplear algunos conceptos

útiles del trabajo de Alejandra Oberti titulado “La salud de los enfermos”. En este texto, se muestran diferentes análisis sobre lo ocurrido en Argentina durante los años de la dictadura. Una primera mirada está soportada en la denominada “teoría de los dos demonios” que “pretendió afirmar la idea de que en la Argentina existieron dos bandos contendientes, los dos igualmente violentos y responsables de modo equivalente ante una mayoría de la sociedad que simplemente era espectadora para resultar luego principal víctima” (134-135). Otra manera de analizar lo que ocurrió es victimizar tan sólo a quienes estuvieron en el bando de resistencia con la dictadura. Muchos de ellos, al decir de Oberti, conspiraron para que no se hablara, en exceso, de su participación en las organizaciones político-militares. Éste sería el caso de Lorenza y la narrativa que le cuenta a Mateo en la que tanto ella como Ramón y todos los que se enfrentan a la dictadura juegan el rol de “buenos sacrificados” sin que se haga alusión a la violencia armada de la que también participaron estos grupos. El texto de Oberti invita a cuestionar esta versión que “describe a los militantes de los setenta como los héroes plenos de buenas intenciones que fueron derrotados o, a lo sumo, con una responsabilidad que se limita al yerro en la evaluación de la coyuntura política” (143). Esta lectura de los hechos que hace Oberti, como se verá más adelante, será aceptada por Mateo en la medida en que empezará a cuestionar el mundo militante de la época de sus padres que Lorenza le ha presentado de manera apologética.

Esta oscilación en la construcción de una imagen de su padre puede apreciarse en la novela a través de un flash back. La narración se devuelve a un episodio en el cual el psicólogo del colegio en el que estudiaba Mateo le pide hacer un perfil de su padre. Mateo titula su perfil “Retrato de un desconocido” y allí devela otras claves sobre la manera cómo ha ido construyendo su idea de Ramón. Curiosamente, en dicho perfil, de entrada menciona a Malvina, mascota que ha desencadenado las reminiscencias sobre su padre. La mención de

este animal es el preludio que emplea Mateo en su escritura furiosa para expresar su desagrado por la militancia política de sus padres. Afirma que éstos han bautizado a la perra con un nombre extravagante para un animal, pero muy a tono con su ideario político. “Eso era lo de mis padres: el conflicto político y la lucha de clases” (Restrepo 42). Pero también, a propósito de Malvina, afirma que el sobrenombre de su padre dentro de la organización de resistencia es más propio de un perro que de un hombre. De hecho, imagina un perro con el nombre de su padre al que da órdenes: “¡Sit Forcás! ¡Stay, Forcás!” (Restrepo 42). A renglón seguido afirma que cuando piensa en su padre lo asimila con el venado rey de cuernos enormes que aparece en la película *Bambi*. De nuevo, asocia la figura de su progenitor con un animal, pero a diferencia del tono de amarga diatriba que tiene su analogía Ramón-perro, la conformada por el dúo Ramón-venado rey, es valorada bajo una lente positiva: “Para imaginarme a mi padre pienso en personajes de la televisión, como el poderoso venado rey de la película *Bambi*. Y por qué no, si todo el mundo tiene derecho a pensar que su papá es un buen tipo” (Restrepo 43). Si observamos con atención la película *Bambi* que sirve de referente a Mateo y que le inspira para pensar en los valores positivos de su padre, fortaleza, apostura física, imponencia, etc... tenemos que reconocer que hay varias similitudes con lo que ha sido su propia experiencia tanto, del “episodio oscuro” como de las preguntas que se hace sobre la identidad en relación con la figura de su padre.

Antes de la aparición del venado padre, es la madre de *Bambi* la que pasea con él en medio de la nieve. Ella sabe que los cazadores merodean y por esa razón está atenta a los movimientos de su hijo todo el tiempo. Cuando escucha que los cazadores se acercan, ésta insta a su hijo a correr al bosque y ella se queda atrás ofreciéndose como el blanco móvil. Los cazadores le dan alcance y la matan, pero *Bambi* sobrevive. En medio de un paisaje nevado la madre de *Bambi*, arriesgando su propia vida, sólo se interesa por el bienestar de su

hijo. De igual manera, la escena donde Lorenza contempla a Mateo una vez que el hermano de Ramón la ha llevado al sitio donde este último tiene escondido a su hijo, tiene como punto climático el momento en que Lorenza se concentra en la imagen de su hijo sano y salvo en medio de un bosque nevado. En esta instancia del relato, Lorenza ha regresado a Argentina pese al riesgo de ser detenida o asesinada por los militares argentinos o por sus compañeros de la resistencia subversiva, puesto que ha abandonado la lucha. A pesar de la situación que entraña múltiples peligros para ella, lo único que le interesa es el bienestar de su hijo al que su mirada observa sin que importe lo que haya alrededor.

Era lo único real en medio de un paisaje inventado de postal navideña, donde la nieve todo lo serenaba y lo blanqueaba, ocultando la cara de las cosas. Pero ahí estaba su hijo. Lo demás se desvanecía en torno a ella, como un vahído o una alucinación. Pero Mateo se reía y había aprendido a decir palabras nuevas, tenía puesto un gorro rojo y era asombrosamente real. Dichosamente real. (Restrepo 235)

De otro lado, la escena final de Bambi a la que se refiere Mateo, en la cual aparece el venado rey, se cierra con una pregunta sobre la identidad. Bambi está orgulloso del padre que tiene. Éste lo lleva a conocer un hermoso paraje en el bosque que sorprende al pequeño venado y el padre confiesa al hijo que lo ha traído allí porque ese fue el sitio en el que conoció a la madre. Bambi desea saber cómo era su padre cuando éste tenía la misma edad suya y éste le responde que, si se pone a pensar, era bastante parecido a él, a su hijo. Bambi, quien ha tenido la fortuna de recibir la protección y la enseñanzas de su padre, sonríe pues para él es muy satisfactorio proyectarse a futuro y saberse similar a quien lo ha engendrado. En el caso de Mateo el proceso es más complejo. Así, a medida que va creciendo y va

recabando información sobre su padre, sus sentimientos en torno a la identificación con él fluctúan.

En una etapa posterior Mateo identifica a su padre con He Man. Al igual que en la serie de los *Thundercats*, hay dos claras instancias en el mundo que rodea a este personaje, la del bien y la del mal. La primera está representada por el príncipe Adam, quien invoca los poderes del castillo de Grayskull para convertirse en He Man, sobreviviente de las tribus bárbaras de Eternia, que fue devastada por la Gran Guerra. Las fuerzas de mal están representadas por Skeletor. Este último, antes que matar a He Man, lo que quiere es someterlo, pues admira su fuerza y su inteligencia. El genéricamente denominado “He Man”, “él, hombre”, es reconocido por su fuerza sobrenatural. Con su poder especial, que le ha sido concedido por la magia de Grayskull, es capaz de levantar icebergs y montañas para ponerlas en el lugar que desee. Adicionalmente, también es un ser con una inteligencia prodigiosa. En la serie se hace énfasis en la preferencia que siente He Man por vencer a sus enemigos a través de la inteligencia, no de la fuerza. Las armas violentas son el último recurso al que acude para destruir un enemigo, razón por la cual no se le ha considerado un héroe violento. Debido al hecho anterior Skeletor teme que si lo elimina podría convertirse en un mártir de la resistencia. Examinemos entonces la relación que hay entre este héroe y las características que tiene por las cuales Mateo lo compara con su padre

Los valores de He Man que Mateo reconoce en su padre son la fuerza y la inteligencia “La imagen del venado con cuernos ha ido evolucionando hasta convertirse en un supermacho estilo He-Man. Según lo que me cuentan mi padre es un tipo inteligente, fuerte y bien parecido” (Restrepo 44). Sin embargo en la caracterización que podemos hacer de este héroe, encontramos que el discurso de Lorenza sobre la participación de Ramón en la contienda con el régimen dictatorial, lo asimila en otros aspectos. Recordemos que Lorenza

siempre insiste en el trabajo revolucionario de propaganda, de sabotaje, de concientización de las masas populares, es decir un trabajo más de inteligencia que de fuerza. Ella no hace mayor énfasis en el trabajo subversivo a través de las armas. Cuando se decide a contar a Mateo el episodio del robo de dinero que planearon entre Ramón y su hermano, es claro que resalta el valor de la inteligencia y no el de la fuerza física, aunque todo haya fracasado por un imprevisto. Del mismo modo, el juego identitario de la díada Ramón-Forcás también está presente en la del Príncipe Adam-He Man, así como la preferencia por emplear más el raciocinio que la fortaleza física. Para seguir configurando la imagen de su padre, a través del testimonio de Lorenza, Mateo añade la heroicidad a las características que ha elegido, es decir, apostura, inteligencia y todos los valores positivos asociados a la persona que es fuera de lo común. Él considera que su padre es un héroe según la versión que Lorenza le ha dado y aún cree en dicha versión cuando escribe el perfil de su padre para el psicólogo:

A las características que le adjudican mi tío y mi nana, ahora se añade que Ramón fue una especie de súper héroe de la guerra y yo que soy fanático de los mitos griegos me lo imagino encadenado a una roca como Prometeo, gimiendo desesperado para zafarse para venir a verme. Luego me imagino a mí mismo, ya de dieciocho años cumplidos, igualmente heroico y con espalda de toro como la suya, yendo a la Argentina a rescatarlo. (Restrepo 44)

Es claro que la figura del titán Prometeo responde a las cualidades que ya hemos mencionado. Su inteligencia le proporciona las herramientas para engañar a los dioses del Olimpo quienes, por esta razón, se vengan de él encadenándolo a una roca gigantesca y condenándolo a que su hígado sea devorado una y otra vez por un águila. Prometeo robó el fuego sagrado y favoreció así a los hombres.²⁵ Del mismo modo, Mateo piensa que su padre ha puesto toda su inteligencia y fuerza para favorecer a aquellos que han sido victimizados

por la dictadura. Por último, al igual que en la escena donde Bambi se identifica con su progenitor por sus cualidades positivas, Mateo se proyecta a futuro tan fuerte y heroico como se lo parece Ramón en ese momento de su vida. El discurso de su madre sobre la heroicidad de Ramón también le sirve en ese momento para exculpar a su padre de su ausencia. El mecanismo que emplea, como se hace evidente en la cita, es imaginar que éste ha estado haciendo “esfuerzos heroicos por visitarlo” y que han sido infructuosos porque las “fuerzas de mal”, encarnadas en los personajes de régimen militar argentino, se lo han impedido.

Estos mundos antagónicos del bien y del mal y el conflicto de la guerra no sólo se hacen evidentes en las series y películas que ve Mateo, sino que también están presentes en lo que dibuja. Las denominadas “escenas de lenguaje” a las que alude Richard para expresar la inconformidad con lo ocurrido se expresan en Mateo a través de pinturas sangrientas en las que priman las armas. La profesora del colegio mexicano al que asiste Mateo en aquella época le manifiesta a Lorenza preocupación por los dibujos de su hijo:

Fíjese no más le había dicho en ese entonces la profesora mexicana preocupada por el contenido de los dibujos de Mateo, mientras exhibía sobre una mesa todas las cartulinas que había pintado a lo largo del semestre- No hay una sola en la que no haya representado armas, guerras, agresiones, sangre. (Restrepo 76)

La madre, en un principio, se siente complacida por el colorido y los buenos trazos de los dibujos. No obstante, recordar la alarma de la profesora y la insinuación de ésta de que Mateo estaba traumatizado quizá por “situaciones ásperas” que habría presenciado en Colombia, motivan a Lorenza a preguntarle a su hijo si considera que sus dibujos son agresivos. Éste le responde que considera que los personajes de sus dibujos “No están atacando, Lolé, se están defendiendo” (Restrepo 77). Lorenza reflexiona sobre los dibujos,

los observa con más atención y se da cuenta que lo afirmado por Mateo es cierto. Hay multitud de personajes con escudos y protegidos por fortalezas. Al ser interrogado por su madre sobre esta particularidad, el adolescente sostiene que necesita que ellos sean infranqueables para prevenir eventualidades. Es evidente que Mateo, al igual que los hijos de quienes fueron víctimas de las dictaduras según lo planteado por los investigadores que hemos citado, se defiende de sus ausencias, miedos y temores a través de las narrativas épicas que atraviesan las series o películas que ve, pero también a través de sus dibujos. Después de este diálogo entre la madre y el hijo, Lorenza comprende que a Mateo lo asaltan muchos temores que no confiesa. No obstante, la vaga respuesta de éste sobre ello, continúa sin ser iluminada durante la mayor parte de la novela.

La incomunicabilidad entre Lorenza y Mateo, enfatizada por los mundos ficcionales en los que el adolescente se sumerge por las razones que ya hemos afirmado, tiene su continuidad en los juegos de video. En la parte final del libro, cuando Mateo se muestra especialmente hermético frente a lo que siente en su búsqueda del padre, se encierra en su habitación de hotel, cuelga el letrero de no molestar, no come más que los alimentos de paquete que hay en su cuarto y juega *Dinasty Warriors 4* todo el día. Su madre se preocupa porque el pasar muchas horas frente al Play Station lo deja en una especie de estado catatónico.²⁶ Al igual que en las series o las películas que observa Mateo, hay un componente bélico en los juegos de video a los que se dedica. Diversos combatientes pertenecientes a los reinos de Shu, Wei y Wu se disputan las victorias de las batallas. Cada personaje tiene un arma única y capacidades particulares. Interesante anotar que las armas no se consiguen desde el principio sino que deben ser ganadas a través de diversos niveles de dificultad, de modo análogo a los caballos, los elefantes y los escudos que sirven para defenderse de los enemigos. Es obvio que los dibujos infantiles con escenas de guerra en las que prevalecen las

murallas y escudos han sido reemplazados por los videojuegos donde siguen presentes los mismos elementos de la narrativa que ha atravesado a Mateo desde su infancia. Si Mateo niño dibuja escudos y murallas para sentirse protegido o infranqueable, para emplear sus propias palabras, con *Dinasty Warriors 4* hace otro tanto, es decir, atraviesa los diversos niveles para ir ganando armas y escudos que le protejan de sus temores.

Una vez superada la niñez, las preguntas del hijo se vuelven más insistentes para la madre, quien se ve obligada a confesar a éste que su padre cometió acciones inapropiadas. Esta situación, y el hecho de que la profesión de Lorenza sea la escritura tanto periodística como ficcional, resquebrajaban la confianza de Mateo en el testimonio de Lorenza: “¿Ves? Ya empezaste a exagerar. Te digo que tengo un recuerdo bueno, uno solo, y ya tú corres a adornar toda la historia con resplandores. Hasta al patán de mi padre le pones aureola como si fuera un santo” (Restrepo 83). Este reclamo indignado del hijo no se convierte en un obstáculo para que quiera buscar a su padre y entrar en relación con él. Cuando Mateo decide concretar este deseo, se instala en un hotel de Buenos Aires con su madre para intentar encontrarlo. Sin embargo, se muestra dubitativo frente a esta decisión, pasando alternativamente por fases de sobreexcitación y apatía. Finalmente, el intercambio de pareceres con su madre y otras personas que han estado cercanas a su padre, como el tío Miche, terminan por deconstruir en Mateo la imagen idealizada que tenía de Ramón. Así, el primero llega a saber que su progenitor participó en un asalto a una sucursal bancaria, que fue un hábil falsificador, que lo secuestró, que hizo negocios con un narcotraficante para poder obtener el dinero para su propio plagio, que ha estado en la cárcel en Argentina y no precisamente por delitos políticos. Por las razones anteriores, exime de cualquier valor admirativo, las gestas como guerrillero que le cuentan de su padre tanto Lorenza como el tío Miche y las pasa por el tamiz de la ironía: “Tal vez sobre eso me contó lo mismo que ya

sabíamos, pero a lo 007, ya sabes, en plan héroe. Lo nuevo es que me dijo que quería ese dinero para volver a organizar un partido político” (Restrepo 212). Con su madre le ocurre lo mismo. Aunque compartan multitud de memorias que les acercan, cuando se trata del pasado argentino, Mateo se distancia y prefiere ignorar los eventos que no logra entender: “Mejor así, no me cuentes- le decía a veces Mateo, porque las historias de política de su madre le sonaban raro y sus historias de amor le sonaban mal-.” (Restrepo 24). Lorenza metaforiza este tema, afirmando que hablar de ello con su hijo es como caminar sobre un campo minado “por donde debía transitar con un cuidado agotador, porque a la menor equivocación, lastimaba la susceptibilidad de su hijo y él hacía explotar las minas” (Restrepo 69).

En la dilucidación de lo que ha sido la figura paterna hay una pregunta recurrente de Lorenza en el texto. Este cuestionamiento dicotómico que se repite en el relato es el que intenta contestar la autora colombiana: “¿qué somos? ¿héroes o payasos?”. La respuesta para Andrea Robles y para muchos de los hijos de los desaparecidos, es evidente. Sus padres fueron héroes que sacrificaron su bienestar personal y familiar por la entrega absoluta a una causa. Para Mateo, la respuesta es otra. Su padre ha sido más payaso que héroe, y no teme enfrentar el juicio de Lorenza, quien intenta edulcorar los actos de Ramón pensando en el bienestar psíquico de su hijo. Cuando ella afirma que Ramón fue “poco menos que un héroe” (Restrepo 110), Mateo tilda de ridículo este calificativo para su progenitor y afirma: “Prefiero payaso, toda la vida mejor payaso... los héroes que se vayan al diablo” (Restrepo 37). Esta dicotomía payaso-héroe, se plantea en la novela de Restrepo para hacer evidente la farsa de la heroicidad de algunos líderes de la resistencia clandestina. De este modo, la madre que, en los tiempos de adhesión ideológica a la izquierda ha entronizado los héroes de esta corriente ideológica hasta el punto de admitir que sólo se interesaba sentimentalmente por miembros del partido: “... porque era del partido, en ese entonces no se me hubiera ocurrido

enamorar de alguien que no lo fuera” (Restrepo 118), es también la encargada de desmitificarlos ante su hijo a medida que accede a contarle a éste la historia de su pasado como militante de la resistencia a la dictadura.

Los interrogantes de Mateo sobre la identidad paterna han ido aclarándose a medida que avanza en la investigación sobre éste. Lo que Lorenza trata de presentar como gestas gloriosas por la causa son evaluadas por Mateo de una manera diferente en la que la heroicidad no tiene cabida: “Ese es el problema, eres la Mujer Maravilla y todo lo cuentas como si fuera un guión de una película de acción” (Restrepo 155). El juicio por parte del hijo al fracasado asalto del banco por parte de Ramón y Miche no puede ser más negativo: “Me pintas un Ramón que parece superhéroe de dibujos animados... No me cuadra, ¿entiendes Lorenza? Ese personaje no tiene nada que ver con el Ramón que es mi padre” (Restrepo 155). El relato de la madre que ya no es digno de crédito para el hijo, pasa a ser reemplazado por una percepción en la que no sólo se le baja del pedestal de héroe sino que se le criminaliza por muchos de sus comportamientos: “Mi padre es un tipo que hace guachadas, un atraquito de mierda, además frustrado, y ni siquiera tiene cojones para dar la cara, para venir a darme una explicación” (Restrepo 155).

La comunicación de Mateo con su madre se torna difícil pues el adoctrinamiento político que ella intenta realizar a través de las anécdotas de la resistencia con la dictadura parece dejar de lado el dolor de Mateo por la ausencia del padre. “Es que no quieres entender que mi cuento con mi papá no es un cuento feliz. Yo tengo un dolor con eso y tú no me dejas tener ese dolor. ¡Y eso me duele!” (Restrepo 84). La mejor explicación para entender el porqué de este proceso de incomunicabilidad la da la misma Restrepo al dar cuenta de la génesis de su novela: “Quería sacarle al libro dos retóricas, la retórica literaria y la retórica política. Tardé cinco años en escribir este libro y lo escribí seis veces. Las primeras versiones

me parecían un boletín interno político con esa versión heroica, habitual en nuestro relato de la izquierda” (Kollmann). Es entonces el personaje de Mateo, al confrontar el testimonio de la madre, quien logra contrarrestar el tono de panfleto político del que se queja Restrepo. Es este adolescente incrédulo y que posa de banal para provocar a su madre, quien la va despojando de la venda militante para que empiece a advertir la nariz de payaso en la estatua que ha esculpido de Ramón, como si éste hubiese sido realmente un paradigma de heroicidad.

Sin embargo el proceso no resulta fácil para Mateo ni para su madre, quien termina por reconocer la falsa heroicidad de algunos militantes políticos de aquella época. En este sentido, la novela de Restrepo termina por desenmascarar las imposturas de la izquierda, las poses de ideólogos que buscaban imitar al Che Guevara, sólo en gestos de pura imagen como el uso de la boina vasca, pero que, a diferencia de éste, no dudaban en traicionar los ideales por los que decían luchar para obtener beneficios personales. De hecho, en este trabajo, se puede plantear la hipótesis de que la desacralización de este tipo de militantes de la izquierda ha sido concebida por Restrepo teniendo en mente la relación que en Colombia ha establecido la guerrilla colombiana de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) con los narcotraficantes. Su personaje, Ramón, que preconiza ideales de justicia social y de valores éticos elevados, no duda en negociar con un narcotraficante para obtener dinero: “Se le acabó el dinero, ¿el dinero del mafioso?, supongo que lo utilizó para pagar aquello” (257). Esta percepción no resulta descabellada cuando leemos en el desarrollo de la novela que este “líder revolucionario” es encarcelado en Argentina durante la postdictadura no por su militancia sino por un delito común: “le habían confirmado que era cierto que Forcás había estado preso un tiempo, pero no por asuntos de política, porque cuando lo agarraron ya hacía unos años había caído la Junta Militar, sino más bien por un enredo de

dineros” (33). Es entonces cuando toma sentido el título irónico del libro, “el héroe” que el hijo ha construido en su imaginario resulta más payaso que héroe.

La desacralización del héroe: de militante idealista a delincuente común

En muchos pasajes de la novela de Restrepo, su protagonista reconoce que se sintió atraída por Ramón Iribarren no sólo por su apostura física, de la que ya había sido informada antes de conocerlo, sino por la filiación de éste a lo que ella denomina el partido. Cuando Mateo trata de conocer las causas que la llevaron a enamorarse de su padre le dice: “Explícame por qué te enamoraste de Forcás, ¿por el pelo bonito, por los hombros anchos y el olor a la lana?” (Restrepo 118). Lorenza le confiesa que necesita pensarlo, pero casi inmediatamente arguye como primera razón que era del partido y que en ese entonces no se le hubiera ocurrido enamorarse “de alguien que no lo fuera” (118). Inmediatamente se hace evidente la diferencia de opinión entre Mateo y Lorenza. Resulta claro que la militancia política de ésta en su temprana juventud parece superar cualquier otro interés. Para mostrar su inconformidad con esta actitud, Mateo le pregunta de manera retadora: “¿Te pareció que podía ser un buen padre?” (Restrepo 118). La pregunta desconcierta a Lorenza, pero llega a reconocerle a Mateo que “Ni siquiera me pregunté si sería un buen hombre” (Restrepo 119). Esta confesión abrupta de Lorenza a Mateo es quizá un momento epifánico para ella, para Mateo y para los lectores. La imagen del líder valiente, defensor de la equidad, austero y abnegado, que incluso ha sacrificado su vida familiar por la causa empieza a ser resquebrajada en Mateo por esta respuesta de Lorenza.

Es evidente que, en el proceso posmemorístico, la imagen inicial de Ramón que Lorenza pretende construir para Mateo está inspirada en Ernesto Guevara, el célebre Che, que fue ideólogo y comandante de la Revolución Cubana y que inspiró los movimientos de izquierda de América Latina. En su texto *Argentina's "Dirty War". An Intellectual*

Biography, Donald C. Hodges, menciona la marcada influencia de éste en la formación de las guerrillas en Argentina. Este investigador, al referirse a ello, se expresa acerca de los movimientos trotskistas en América Latina que decidieron dar importancia a sus organizaciones rurales e incrementar las acciones militares en las ciudades grandes:

This resolution played into the hands of the PRT's Guevarist current, led by Mario Roberto Santucho. His followers regarded Guevara rather than Trotsky as their spiritual mentor and were more susceptible to Cuban propaganda than to that of the European –based Trotskyist International. The successor to the first Guevarist-oriented guerrilla formation in Argentina, the Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), the ERP adopted virtually the same name and appears to have been christened in its honor. (99)

De hecho, Ramón Iribarren, el padre de Mateo, comparte con Guevara no sólo sus ideales políticos sino la procedencia vasca. La búsqueda de estas raíces va a ser motivo de más cuestionamientos por parte de Mateo hacia su madre. Analicemos las razones. Lorenza le ha dicho que su padre está en Argentina. Él, que está interesado en saber más de éste y de sus abuelos piensa que su madre tendría que apoyarlo patrocinando una búsqueda en Argentina. Sin embargo, ante sus requerimientos, Lorenza decide aprovechar su participación en una mesa de literatura en Biarritz y lleva a Mateo con ella con el fin de conducirlo a Ascain, el pueblo de sus abuelos, que está situado en “el corazón del Euskal Herria” (66). La novela nos relata pasajes un poco clichés sobre el acercamiento de Mateo a la cultura vasca como la contemplación de un juego de frontón o pelota vasca y también la compra de dos boinas, una para él y otra para su padre, que Mateo pretende regalarle cuando llegue a hablar con él. Mateo, que ha sido ilustrado por su madre en algunos aspectos de esta cultura, no deja de expresar su protesta por la actitud de su progenitora, a quien califica de “cabecidura” a pesar

de no ser vasca pues “Me trajo a buscar a los abuelos a Francia donde será un milagro si los encontramos, y en cambio nunca ha querido que los busquemos en Argentina, donde es casi seguro que estén” (Restrepo 67). Al ser cuestionada por su hijo sobre esta decisión, Lorenza responde que ella es consciente de que tanto Ramón como los abuelos están en Argentina, pero que es su decisión personal no meterse en ningún enredo. La respuesta que da a Mateo se justifica, en apariencia, por su temor a que Ramón, de nuevo, quiera separarla de su hijo. Pese a las palabras de Lorenza, la hipótesis que propone este trabajo es que Lorenza escinde la imagen de Ramón Iribarren en dos facetas: una positiva y otra negativa. La primera está construida bajo el ideal del Che Guevara que inspiró a las juventudes que militaron en la izquierda latinoamericana. Bajo esta faceta Lorenza presenta a Ramón como un joven de raigambre campesina, inteligente, valiente, idealista y dispuesto a anteponer el servicio a sus semejantes a cualquier otro propósito. De otro lado, a medida que va avanzando el relato, la protagonista va construyendo, con base en los duros cuestionamientos de Mateo y su propia reflexión sobre la historia que vivió con Ramón, otra imagen de éste muy distante de la del joven que la enamoró en su juventud.

Es obvio que, en el inicio de la construcción identitaria del padre que la madre va construyendo para el hijo, a través de un testimonio que tiene su base en su mirada profundamente subjetiva, la protagonista favorece una construcción posmemorística desde el ángulo que más beneficia a Ramón, es decir, aquel en el que ella lo evoca como ese paradigma de hombre que el Che Guevara exaltó en la carta que dirigió a Carlos Quijano en el año de 1965. Emplearemos en nuestro análisis la versión publicada en *El socialismo y el hombre nuevo*, libro que recoge el pensamiento político de Ernesto Guevara en relación con el llamado Hombre Nuevo, las bases materiales del socialismo y el debate sobre la gestión económica en Cuba. Guevara no es muy estricto mencionando las características de este tipo

de modelo. Éstas se pueden inferir de lo que dice su carta. Sin embargo, aunque acuña el rótulo de Hombre Nuevo para manifestar las características de éste, acude a diferentes denominaciones. Así, lo llama primeramente “vanguardia”, después “el hombre del futuro”, luego “dirigente” y finalmente “revolucionario de vanguardia”, es decir, toda una vuelta retórica en su carta que termina por adoptar al final, el término inicial.

En primer lugar el Che hace una diferencia entre el pueblo al que considera “la masa dormida” (3) y la guerrilla que, para él, es el motor impulsor del movimiento, generador de conciencia revolucionaria y entusiasmo combativo. El primer indicio que da Guevara acerca del Hombre Nuevo está en relación con la capacidad que ve en un individuo para el sacrificio. De este modo, los hombres que pedían más responsabilidades o se arriesgaban a mayores peligros por la sola recompensa del deber cumplido, eran la semilla de aquel hombre paradigmático. También reconoce que este hombre aún no está hecho ni acabado puesto que “las taras del pasado se trasladan a la conciencia individual y hay que hacer un trabajo continuo para erradicarlas” (6). El Hombre Nuevo, en consecuencia, debe luchar contra los discursos que ha internalizado en la sociedad que ha crecido y autoeducarse. Guevara considera que este proceso debe ejercerse a través del aparato educativo del estado en función de la cultura general, técnica e ideológica. Dicho proceso implica para Guevara que el individuo empiece a recibir el impacto del nuevo poder social y al considerar que no está adecuado a él, trata de acomodarse al grupo, a otros que como él están siendo re-educados. Especial hincapié hace el ideólogo argentino en poner de relieve que el Hombre Nuevo no debe dedicarse “a la autosatisfacción de sus ambiciones” (8), en la medida en que el proyecto socialista necesita de hombres que trabajen por un proyecto común. En diversos apartes del texto, Guevara se focaliza en el proceso del individuo al que pretende ver siempre caminando con el resto de la masa que, día a día, él aspira a que sea más consciente de su

inmersión en el proyecto colectivo. Otra característica que para Guevara debe tener el Hombre Nuevo proviene del resultado “de la reapropiación de su naturaleza a través de trabajo liberado” (10) que le brindará la expresión de su propia condición humana por medio de la cultura y el arte. Es decir, el Hombre Nuevo no verá el trabajo como un deber esclavizante que le permitirá, a través, del salario hacer frente a sus necesidades materiales. En cambio, considerará lo hecho por él, en su lugar de trabajo, “como una emanación de sí mismo” (10) que servirá a la vida en común. Para Guevara no basta que se forme este Hombre Nuevo. También considera que las sociedades que quieran hacer un verdadero proceso de transición hacia el socialismo, deben desarrollarse técnicamente. En ese nuevo proyecto de sociedad, el Hombre Nuevo de Guevara no sólo debe educarse académicamente y estar a la vanguardia en cuanto a lo técnico. Además, debe ejercitarse físicamente y considerar el trabajo como un instrumento más de educación y nunca como un castigo. El Hombre Nuevo para Guevara debe ser laborioso, sacrificado y atravesado por una gran dosis de amor a la humanidad. Este amor del que habla Guevara impele al Hombre Nuevo a renunciar incluso a su rol familiar como padre o madre para concederle toda la importancia a la tarea de llevar a cabo la revolución. “Los dirigentes de la revolución tienen hijos que en sus primeros balbuceos no aprenden a nombrar al padre; mujeres que deben ser parte del sacrificio general de su vida para llevar a cabo la revolución a su destino” (15). Ésta última es un proceso que tiene como fin la construcción del proyecto socialista a escala mundial. En cuanto a la preocupación por el bienestar material de los hijos, Guevara piensa que el hombre paradigmático debe aspirar a que sus hijos tengan lo que todos tienen y carezcan también de lo que el grupo carece. Para el Hombre Nuevo no debe ser importante la calidad de la carne que se come, la belleza de los sitios que se visitan ni los objetos que pueda comprar con su

salario. Todas estas preocupaciones materiales deben estar ausentes del proyecto para el que se quiere modelar este Hombre Nuevo.

Si el revolucionario, que es el hombre de vanguardia y perfecto modelo de Hombre Nuevo, consigue un éxito local debe celebrarlo sin olvidar que el proyecto tiene una dimensión internacionalista proletaria. En consecuencia de lo anterior, debe trabajar incansablemente en la revolución para no dejarse amodorrar por el imperialismo que pueda ganar terreno dando marcha atrás a la revolución. Finalmente, si no se consigue el fin deseado, Guevara sostiene en su carta que un verdadero revolucionario debe conseguir el triunfo de su proyecto en todos los sitios donde haga falta o morir puesto que “como motor ideológico de la revolución dentro de su partido, se consume en esa actividad ininterrumpida que no tiene más fin que la muerte, a menos que la construcción se logre en escala mundial” (15).

En resumidas cuentas, el Hombre Nuevo de Guevara está fundamentalmente atravesado por los ideales de un revolucionario de vanguardia que debe ser autosacrificado hasta el punto de hacer a un lado familia o amigos que impidan el trabajo constante en el proyecto internacionalista proletario. Asimismo, debe ser educado en los aspectos académicos y técnicos. También debe destacarse por ser laborioso, trabajador, responsable, austero y liberado de la concepción del trabajo como un medio para obtener la subsistencia material. Finalmente, tiene que estar comprometido con el amor a la humanidad y dispuesto a dar la vida ante la no consecución del proyecto comunitario. La pregunta que plantea esta investigación, después de construir un perfil de este hombre paradigmático, está en conexión con la idea de Ramón que Lorenza construye para su hijo ¿es Ramón un fiel representante del Hombre Nuevo guevariano? Contestarlo resulta complejo. En las primeras entradas que el libro hace sobre él, parecería que sí, en tanto que su excompañera le habla a Mateo en

términos positivos de su padre. Le cuenta que era un hombre de hombros anchos y cabellos largos, particularidad que sólo se pudo permitir en Colombia pues la dictadura en Argentina exigía el cabello corto para los varones. También le dice a Mateo lo crítico que fue Ramón con ella y su familia, a la que acusó de vivir condicionados por valores burgueses. Cuando Lorenza empieza a explicar el secuestro de Mateo, de cierta manera, excusa a Ramón por su comportamiento. Sostiene que él “no lograba entender la vida fuera de partido” (Restrepo 13) tal como sugiere el Che que deben hacer los líderes de la vanguardia revolucionaria. Comparte culpas con él, al decir a Mateo que quizá la relación de los dos fracasó porque para ella, que era natural de Bogotá, era más fácil reincorporarse a la vida civil en su ciudad natal que para él, que era argentino.

En las páginas que siguen, dice a Mateo que nunca sospechó que su progenitor lo fuese a secuestrar pues hasta “el episodio oscuro” lo consideró un excelente padre. Quizá de lo que asevera Lorenza, después del secuestro, puede pensarse que lo considera un hombre contradictorio pues dice que en su carta: “En un renglón pedía perdón por lo que iba a hacer y en el siguiente me echaba la culpa de todo” (Restrepo 18). No obstante la carga de adjetivos que Lorenza emplea para describirle a Mateo los rasgos de su padre siempre se inclinan hacia matices favorecedores: “Ella le contaba que era un hombre atrabiliario pero convencido de sus ideas, vital e inteligente. Le aseguraba que era valiente y bien parecido y que habían sido felices durante los años de convivencia” (Restrepo 22). Si nos detenemos en este punto de las descripciones de Lorenza claramente, desde su punto de vista, Ramón cumple con el ideal del Hombre Nuevo del que habla el Che. Sólo hay una excepción, que lo favorece a los ojos de Mateo y que lo debilita como hombre de esa ideal vanguardia guerrillera de la que habla Guevara. Ramón parece haber estado más interesado en cumplir con su rol paterno durante los primeros dos años de Mateo, que en el proyecto de oposición a

la dictadura. Nótese que el único adjetivo negativo que emplea Lorenza para referirse a él, “atrabiliario”, esto es, un hombre de genio violento, aparece matizado por la disculpa que da ella misma. Se concluye entonces que era atrabiliario sólo porque estaba realmente convencido de sus ideas; pensamientos que Lorenza compartía con él cuando vivieron juntos.

Para seguir analizando la construcción de la identidad paterna en Mateo tenemos que considerar lo que ocurre después de que Lorenza regresa a Colombia con Mateo. Ella recibe unas pocas cartas de Ramón y luego pierde el contacto con éste. Empieza entonces a recibir informaciones vagas y contradictorias sobre éste en las que, curiosamente, se siguen remarcando las coincidencias con el Che Guevara: “Que Ramón cayó preso, que está calvo y perdió un diente, que vive con una boliviana y anda organizando a los mineros en Bolivia” (Restrepo 21). Recordemos que en su propuesta del Hombre Nuevo, el Che sugiere que el verdadero revolucionario no se puede dar tregua hasta que el proyecto socialista se haya internacionalizado. Ramón ya no puede dedicar sus fuerzas a derrocar la dictadura porque ésta ha culminado. En consecuencia, según los rumores a los que presta oídos Lorenza, tal y como lo hizo el Che en su etapa final de revolucionario, Ramón parece haber elegido Bolivia para iniciar un cambio entre los obreros que serían entonces la masa que él, como líder, debería hacer despertar.

Las primeras pistas que tenemos para pensar que esta imagen idealizada de héroe juvenil sin mácula que Lorenza da de Ramón, es falsa, provienen, en el relato, de voces completamente distintas a las de ella. Si nos atenemos a los rumores, hay un principio de decadencia física cuando, según lo que se cuenta de Ramón, éste ha engordado, se está quedando calvo y ha perdido un diente. Esta imagen contrasta con el Ramón atlético y juvenil del que siempre habla Lorenza. No obstante, a esta degradación física se suma el

hecho de que Quico, un excompañero de ellos cuando eran militantes asegura a la protagonista de Restrepo que “Forcás había estado preso un tiempo, pero no por asuntos de política, porque cuando lo agarraron hacía unos años había caído la Junta Militar, sino más bien por un enredo de dinero” (Restrepo 32). La información de Quico sobre Ramón es aún más sorprendente. Ramón ya no vive para la lucha reivindicativa de los obreros bolivianos o los campesinos, como él, puesto que se ha dedicado a los negocios. En realidad, según las fuentes de Quico, es el dueño de un bar en La Plata. Una vez que Lorenza se ha decidido a contar esta versión de Ramón, que no concuerda con la imagen paradigmática, es Mateo quien se niega a aceptarla: “Ramón no está en La Plata, Lorenza, no insistas, no me suena lo de La Plata. Y lo del bar menos, Ramón deber estar en una cabaña de nieve, allá en Bariloche” (Restrepo 34). Curiosamente, es ahora Mateo y no Lorenza quien prefiere preservar una imagen más heroica de su padre al negarse a dar credibilidad a los rumores que los excompañeros de Ramón propagan sobre éste. Es claro que Mateo prefiere atesorar la imagen que tiene de su padre cuando compartió con él en Bariloche durante el “episodio oscuro”, antes que aceptar las versiones donde se le degrada.

Además de estas otras voces que dan información sobre Ramón, existen a lo largo de la novela otras pistas para pensar que la imagen idealizada que Lorenza tiene de Ramón se muestra en abierto contraste con algunos comportamientos de éste que son más los de un criminal que los de un héroe. Considérese aquí su negociación con el abogado de un narcotraficante para obtener el dinero que le permitió secuestrar a su hijo o la verdadera historia de su carcelazo que será develada por Lorenza más adelante cuando Goye, otro excompañero, se la revela. Veamos un ejemplo de lo que afirmamos. Lorenza cuenta a Mateo que, antes de conocer a Ramón, sabía por sus compañeros de Madrid que era un ser casi mítico pues era el secretario de la organización que combatía la dictadura, y, como líder

que era, estaba encargado de “imprentas clandestinas, movimientos de dinero, casas de seguridad, ubicación de los dirigentes, contactos internacionales, listados de simpatizantes, elaboración de pasaportes y documentos falsos ... todo eso dependía de él (Restrepo 64). Es evidente que las habilidades de Ramón para conseguir dinero o elaborar documentos falsos fueron un día puestas a la orden de la causa, pero una vez que ésta desapareció, Ramón las empleó para iniciar una carrera delincencial que lo llevó a la cárcel. A su favor, está el testimonio de su hermano cuando, al revelar a Mateo el episodio del carcelazo, asegura que la pelea entre él y Ramón fue porque él quería parte del dinero del atraco para comprar una carnicería mientras que Ramón quería el monto total para continuar con sus actividades revolucionarias.

Sin embargo, una vez terminada la causa de la resistencia en Argentina, Ramón faltando al ideal guevariano de estar patrocinando la revolución de manera permanente, decide emplear sus habilidades para hacer negocios al margen de la ley. Lorenza, quien ya es dueña de esta información, la suministra a Mateo “a cuenta gotas”, de manera progresiva. El efecto que tiene dar esta información en la relación Mateo-Lorenza y en la construcción que hace el hijo sobre la identidad de su padre es muy claro. El primero encuentra evidencias suficientes para deconstruir el discurso inicial de Lorenza sobre el padre. Una vez que ha obtenido la información de su madre, Mateo no ahorra epítetos descalificadores para éste, así lo tilda de guache, frustrado, cobarde y canalla. Es importante anotar que el interés por Lorenza como testigo decae en Mateo cuando se da cuenta que él mismo, con la información que ya le ha suministrado su madre, puede obtener más datos sobre Ramón y sus motivaciones en la época en que fue combatiente. Para sorpresa de Lorenza, el hecho de que su hijo descalifique al padre no es óbice para que éste siga interesándose por él. El único cambio importante es que Mateo deja de necesitar las historias heroicas de los dibujos

animados, los videojuegos o las películas y el testimonio de Lorenza sobre Ramón para hacerse a una idea de éste. Con las pistas que Lorenza le ha dado, decide emprender una investigación para atar los cabos sueltos que le faltan a la historia de su madre. Pide entonces la ayuda a Andrea Robles, quien siendo experta en recabar datos para los hijos de las víctimas de la dictadura argentina, lo lleva hasta Gisella Sánchez. Esta mujer, en su juventud, fue testigo de algunas de las actividades de los hermanos Iribarren y sus respectivas parejas durante la época de la dictadura. Es interesante que, aunque Mateo ya ha descalificado a su propio padre frente a Lorenza, se muestre molesto cuando Gisella tilda a Ramón de guerrillero. De nuevo, observamos un Mateo que fluctúa en relación a los sentimientos que le producen lo que otros dicen de su padre. Si Lorenza hace apologías sobre Ramón, Mateo se enfada, pero si los demás testigos de quienes recaba información como Goye o Gisella Sánchez le intentan dar una versión más objetiva sobre quien ha sido su padre, Mateo emplea los discursos apologéticos o exculpadores sobre Ramón que Lorenza siempre repite para tratar de limpiar la imagen paterna. A Gisella Sánchez, la antigua vecina, quien lo señala como guerrillero, Mateo le responde que no lo era puesto que “era trostkista del PST, que estaba en contra de la lucha armada y que durante la dictadura había hecho parte de la resistencia clandestina pero sin armas” (Restrepo 203). Sin embargo, la información que le da ella sobre la supuesta emboscada del ejército a sus padres, corrobora una vez más a Mateo, la ceguera de su madre frente al discurso de Ramón durante la época de la militancia. Gisella Sánchez cuenta a Mateo que ella estaba encargada de avisar a sus padres de una posible intervención policial a la residencia de éstos a causa de sus actividades clandestinas a través de un letrero que tenía que poner estratégicamente en caso de que viese algo extraño. Gisella confiesa a su oyente adolescente que malinterpretó una escena de un desmayo que vio en la calle y dio un aviso erróneo que hizo que sus padres se creyeran perseguidos por las

autoridades. Una vez terminada la entrevista, Mateo revela a Lorenza que nunca hubo ninguna emboscada a la casa de ellos y que Ramón, pese a saberlo después, nunca se lo comunicó a Lorenza. De nuevo, la madre, acudiendo a lo que denomina constantemente las reglas del partido, justifica la actitud de Ramón afirmando: “Bueno, en realidad no tenía por qué contarme, eran cosas que yo no tenía por qué saber” (Restrepo 206). En esta parte del relato los papeles cambian y es Mateo quien empieza a proveer información a Lorenza sobre Ramón. El siguiente testigo que entrevista Mateo es su tío Miche Iribarren. Ramón ha peleado con éste y no le habla. La muy deteriorada imagen que Mateo ya ha construido de Ramón termina por acentuarse más cuando Miche le dice a Mateo que Ramón “era un desgraciado, que no había ido a buscarme por cobarde. También me dijo que eso mató a los abuelos” (Restrepo 209).

La reconciliación con el ancestro paterno sólo se hace posible a través del tío Miche. Éste recibe a Mateo en su casa, le invita a comer, comparten algunas actividades que son del gusto de Mateo y le explica a éste cómo sus abuelos Pierre y Noëlle siempre le recordaron y cómo él mismo bautizó con el nombre de Mateo a su propio hijo para compensar a la abuela por la pérdida del primer nieto y también para no olvidarse de que tenía un sobrino. Le confiesa incluso que la abuela Noëlle murió de pena al tomar conciencia de que nunca más iba a volver a ver a su nieto. La sensibilización sobre la familia paterna y los ancestros vascos que antes había realizado Lorenza con Mateo da frutos y su hijo, pese a lo que sabe, decide culminar su empresa de conocimiento del padre con los datos que ha recogido de manera fácil, pues encuentra la dirección y el teléfono de Ramón, sin que Lorenza pueda creerlo, en la guía telefónica. Con la investigación que realiza Mateo sobre Ramón, en la que sus fuentes no se reducen al círculo familiar, el joven protagonista empieza a construir una

idea más clara de su progenitor. En esta indagación se hace evidente lo dicho por Oberti en el estudio que ya hemos mencionado:

La memoria personal de los hijos de los militantes no se construye únicamente en la familia. Los diálogos y silencios entre las generaciones, lo que se cuenta en la familia, lo que se silencia, lo que se transmite en cada gesto de cuidado abandono, los parecidos y las confrontaciones son sólo una parte que cada uno ha ido incorporando para formar su propia memoria.

(148)

El plus del que habla Oberti para lograr la construcción de una identidad más elaborada siempre proviene de otros ya “que la memoria nunca es monopolio de la familia, ni siquiera en casos como estos” (148). La novela termina con un encuentro padre e hijo sin el traumatismo que Lorenza preveía. Ramón aporta a Mateo los datos que faltan en la historia. Ante las insistentes preguntas de Mateo sobre su secuestro y su posterior abandono, el otrora líder del PST sólo atina a llorar y a explicar a Mateo que la famosa fuga de su madre con él en dirección a la frontera para salir de Argentina fue promovida por él mismo pues se dio cuenta que Lorenza no quería reiniciar una vida familiar con él. Mateo evade las preguntas que le hace su madre sobre la impresión que le ha causado su progenitor, pero el final del relato, en clave simbólica, nos deja ver cómo Mateo ha llegado a concluir que su padre, Ramón Iribarren, no tiene relación alguna con el paradigma guevariano. El maduro Ramón, al que por fin conoce el Mateo adolescente, se ha casado y tiene dos hijos, Eleonora, de once años y Diego, que tiene dieciocho meses. Parece ser un esposo y padre dedicado. Aunque expresa su rechazo a las políticas neoliberales, sin que le interese la opinión de Mateo al respecto, éste último decide que la boina vasca, ícono guevariano, que tenía guardada como regalo para su padre, nunca va a ser propiedad de este último pues “no parece la clase de tipo

que anda con boina” (Restrepo 259). Sólo el deseo de prolongar unas semanas más su conocimiento de Ramón hace que Mateo decida quedarse en Buenos Aires sin la tutela de Lorenza. El joven protagonista de la novela, una vez que ha atado todos los cabos, decide entonces que es su madre y no su padre quien más se identifica con ese paradigma de héroe revolucionario. Aunque no se lo dice abiertamente, lo expresa a través de sus palabras finales a ella: “La boina es para ti. Te la regalo” (Restrepo 259).

Rebecca M. Stephanis en su artículo “La construcción del «Hombre Nuevo»: el intelectual y el revolucionario en *Memorias del subdesarrollo*, *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*”, al hacer el análisis de esta subjetividad colectiva, piensa que “Este hombre no representaría las ideas del siglo XIX, ni del XX, sino que sería el hombre del nuevo milenio” (30). Stephanis se enfoca en diferentes etapas de la cinematografía de Tomás Gutiérrez Alea poniendo en evidencia el cuestionamiento de éste sobre el nivel de éxito real que esta subjetividad colectiva alcanzó en el interior de la sociedad cubana. Esta crítica piensa que en *Memorias del subdesarrollo*, el director cubano muestra un hombre intelectual desorientado en búsqueda de un derrotero a seguir; en *Fresa y chocolate* la distancia entre quien ha seguido de manera dogmática el discurso guevariano del Hombre Nuevo y el intelectual desencantado de dicho discurso y por tanto crítico de éste; y en *Guantanamera* una propuesta de una nueva revolución que “abandonará las imágenes de la Revolución y que creará otra que responda a las condiciones contemporáneas de Cuba” (31). En este sentido, el trabajo de Stephanis, al analizar el proceso de Diego, uno de los protagonistas de *Fresa y chocolate*, nos da pistas acerca de la experiencia que vive Lorenza en su evaluación acerca de la ideología con la que se identifica en su temprana juventud puesto que plantea que, sólo quien mantiene una actitud intelectualmente crítica es capaz de establecer distancia de las ideas que devienen en dogmas para encontrar la manera de visibilizarlos y

cuestionarlos. Aunque en principio Lorenza, por su militancia, se niegue a ver los errores de Ramón, su ideal de Hombre Nuevo y las fallas al interior de la organización a la que pertenece, su misma práctica como periodista en Colombia, que es a lo que se dedica después de su paso por el grupo rebelde, la obliga a conservar su capacidad crítica.²⁷ Quizá por ello, como el escritor de *Fresa y chocolate*, es capaz de ir aceptando, de manera paulatina, las falencias tanto en su compañero como en la organización a la que ambos estuvieron adscritos. Si revisamos tanto el planteamiento de la novela como el de la película, encontramos que Diego y Lorenza hacen una apuesta inicial por el proyecto revolucionario porque creen, de manera genuina, en él. Dicha apuesta los lleva a involucrar su vida de lleno en éste, renunciando incluso a todos los privilegios que tienen como jóvenes educados en un ambiente burgués. No obstante, no son las renunciaciones a una vida económicamente rodeada de comodidades la que los hace cuestionarse en su rol como “revolucionarios” sino la encrucijada identitaria a la que se ven abocados por la prohibición dentro de sus organizaciones del homosexualismo en los hombres y la maternidad en las mujeres. Por esta razón tanto la identidad sexual de Diego como la inesperada condición de madre de Lorenza son las responsables del inicio de sus cuestionamientos sobre la idoneidad del modelo de Hombre Nuevo. Es justamente dicha crítica la que hace manifestar a Diego lo siguiente:

¿Quién te dijo a ti que yo no soy revolucionario? Yo también tuve ilusiones, David. A los catorce años fui a alfabetizar porque yo quise. Fui para la loma para recoger café. Quise estudiar para maestro ¿Y qué pasó? Que esto es una cabeza pensante y ustedes al que no dice sí a todo o tiene ideas diferentes, enseguida te miran mal y te quieren apartar.

Del mismo modo, Lorenza quien ha abandonado su país de origen, su profesión, su familia e incluso ha entregado su herencia paterna al grupo revolucionario al que se ha vinculado, debe

empezar a fingir sus actuaciones al interior de éste para ocultar su evidente embarazo y decidir, por último, que la vida como madre dentro de dicho grupo para ella es imposible dado que ha comprendido que le interesa más asumir la responsabilidad con su hijo que seguir entregando su tiempo y sus fuerzas a los ideales de la lucha política.

Si consideramos lo anterior, en el caso de Lorenza la apuesta fue clara: la maternidad antes que su compromiso con el proyecto comunitario. En contraste, si analizamos el personaje de Ramón, que origina la pregunta que soporta la columna vertebral del libro y que se hace Restrepo en la entrevista que concede a Patricia Kolesnikov: “Hasta qué punto se puede ser un héroe y abandonar al hijo, qué clase de héroe es ese. Ese es el cuestionamiento de la generación que nos siguió”, la respuesta de Mateo se clarifica con el paso del tiempo. Así, acepta que su padre, en muchos apartes de su vida, incluida su participación como miembro de la resistencia contra la dictadura argentina, tuvo más de payaso que de héroe, habida cuenta de que muchos de sus pretendidas hazañas sólo fueron jugadas de un hombre al que le gustaba moverse al margen de la ley.

En el mismo orden de ideas, también podemos citar el trabajo de la investigadora Sonia Behar quien centra su texto *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del Período Especial* en revelar la degradación del ideal de Hombre Nuevo a través del análisis de la narrativa de autores como Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez, Jorge Alberto Aguiar y Ángel Santiesteban, entre otros. Behar concluye que en su trabajo “cada uno de los textos analizados constituye una prueba fehaciente de que el esfuerzo por crear un modelo de ciudadano partiendo de un arquetipo determinado que obvie la individualidad y libre albedrío es infructuoso” (143). Por esta razón, aunque intenta analizar los personajes de las novelas teniendo en cuenta los postulados que proponen Nietzsche y Heidegger del Superhombre y El Último Hombre, para dar cuenta de aquellos que conservan cierta voluntad de poder y un

intento de trascender su destino por oposición a quienes se muestran incapaces de ver más allá de sí mismos para reconocer y asumir sus misiones vitales, Behar afirma que los modelos de ambos filósofos dejan por fuera muchos de los matices de los personajes analizados lo que “demuestra cuán complejos son los matices del asunto, pues es imposible categorizar a los seres humanos partiendo de dos modelos conceptuales” (Behar 147). En su análisis del fracaso del modelo del Hombre Nuevo en la narrativa del denominado Período Especial en Cuba, Behar cree ver cierta similitud con los personajes del *Dirty Realism* estadounidense. Así queda claro, según esta crítica, que tanto los personajes de dicha corriente literaria como los del Período Especial en Cuba se “rebelan contra las pautas y normas establecidas, quedando así al margen de sociedades en las que la rebelión no constituye una opción” (54). En el caso cubano, Behar piensa que estos personajes empiezan a tener su actividad vital en un “mundo de deterioro y corrupción que choca con los anteriores textos esterilizados donde el enfoque eran los logros revolucionarios y el ideal del Hombre Nuevo” (55). Esta connivencia con ese universo degradado los lleva a convertirse en una suerte de antihéroes contrarrevolucionarios, razón por la cual Behar habla de “una transmutación del Hombre Nuevo al Hombre Sucio, lo cual representa un cuestionamiento de todo el proceso revolucionario cubano” (55). Este lugar de análisis nos resulta útil para entender lo que pasa con Ramón Iribarren puesto que Behar propone que personajes, en quienes observamos las mismas características del de Restrepo, viven una especie de involución que los dejará en los márgenes de la sociedad en una entrega total a la lucha por la subsistencia una vez que se han convencido del fracaso del proyecto comunitario. Tratar de sobrevivir y buscar su acomodo en una sociedad por las vías ilegales que antes usaba, a nombre de la revolución, impelen al personaje de Restrepo a llevar una existencia marcada por la prisión y otras experiencias degradantes que se insinúan sobre él y que terminan por

presentarlo más como un Hombre Sucio que como un Hombre Nuevo, para emplear la terminología propuesta por Behar.²⁸ Del otro lado, está Lorenza cuyo comportamiento fluctúa en la novela entre la melancólica de los discursos de izquierda que se niega a aceptar el fracaso del proyecto en el que creyó y la periodista y escritora crítica que, en el presente posmoderno, ha optado por construir su micro-utopía individual.²⁹ En el siguiente apartado nos proponemos revisar el rol de Lorenza militante.

Feminidades en el colectivo Hombre Nuevo

Mateo, al final del relato, nos da la pista final para concluir que es Lorenza, en su militancia antes de convertirse en madre, quien encarna mejor el ideal guevariano si se le compara con Ramón. Para desarrollar esta idea emplearemos el texto de Raquel Alfaro “Un más allá femenino en el corazón del Hombre Nuevo” que nos es útil para comprender el comportamiento de Lorenza en el seno de la organización troskista en la que militó. En este texto, Alfaro analiza el libro de la exguerrillera colombiana María Eugenia Vásquez Perdomo titulado *Escrito para no morir*, en el cual desarrolla sus ideas acerca de cómo el discurso guevarista del Hombre Nuevo incide en el comportamiento de Vásquez durante sus años en la guerrilla. Es importante aclarar que Laura Restrepo y María Eugenia Vásquez Perdomo compartieron los ideales de la izquierda colombiana y que ambas se relacionaron con el movimiento guerrillero M-19 que surgió en Colombia el 19 de abril de 1974. La escritora colombiana fue cercana a varios de los líderes del movimiento e incluso fue pareja de Antonio Navarro Wolff, uno de los más altos dirigentes del M-19. Restrepo también ofició como miembro de la comisión negociadora de paz entre el gobierno colombiano y este grupo rebelde en el año de 1983. Abandonó así incluso su oficio como periodista para dedicarse por entero a la negociación que le había sido encomendada por el presidente Belisario Betancurt. Restrepo fue amenazada de muerte por su participación en la comisión

negociadora y, como consecuencia, tuvo que exiliarse en México. Por su parte, Vásquez Perdomo, cuya experiencia como guerrillera consigna en su texto *Escrito para no morir*, militó en el grupo guerrillero por varios años y fue una de sus máximas dirigentes. Al respecto del lugar de la mujer en el discurso guevariano, Alfaro afirma que:

La narrativa guerrillera guevariana postula al Hombre Nuevo como una subjetividad alternativa base de un estado revolucionario de corte guevarista y derivada de la superación del sujeto modelo de la sociedad liberal burguesa. Esta subjetividad, en principio masculina se apropia del ámbito doméstico privado consignado a la mujer en la estructura liberal y ubica al colectivo femenino en las zonas liminales del estado revolucionario proyectado. (621)

Las complicaciones para las mujeres militantes en torno a cómo desarrollar su identidad en el seno de la organización a la que pertenecen, surgen porque la subjetividad guerrillera masculina tradicional, muchas veces, prescinde del referente concreto de la mujer y lo reemplaza por una entidad idealizada y abstracta, la patria. Para los hombres guerrilleros tal dilema no existe pues la construcción de esa nueva subjetividad, el Hombre Nuevo, se hace en clara contraposición al sujeto burgués y liminal. Al priorizar lo femenino como ese algo abstracto e idealizado que ya hemos nombrado, según Alfaro: “La mujer deviene en una ausencia en el presente guerrillero. Así, las mujeres concretas, partícipes de los movimientos guerrilleros se hacen visibles no como diferencia sino como parte de un colectivo masculino en vía de convertirse en Hombre Nuevo” (622). Por esta razón, no es extraño que Lorenza, que claramente rechaza las convenciones burguesas dentro del hogar que la ha visto crecer, en ocasiones, resulte más militante que Ramón. Recordemos que abandona su familia para ponerse al servicio de su partido tanto en España como en Argentina. Su convencimiento en sus ideales revolucionarios llega a ser tan grande que dona su herencia, la hacienda San

Jacinto, al PST. Decide asimismo priorizar su misión en Argentina antes que ir a Colombia a participar del entierro de su padre y no concibe ninguna relación amorosa con alguien que no tenga sus mismas ideas sobre el proyecto social en el que cree. En Lorenza estas renunciadas al camino que le trazó su educación burguesa parten, según lo postulado por Alfaro, “de una nueva subjetividad tomando como punto de partida el extrañamiento de su sí mismo mujer articulado por la discursividad dominante” (626).

Para ilustrar lo que afirmamos en el párrafo anterior, pensemos en las elecciones de atuendo de Lorenza durante su juventud. En Bogotá, la novela relata cómo rechaza verse como una señorita burguesa y, por ello, opta por “jeans desteñidos, chaqueta militar, mochila indígena y unos zapatotes de cordones y poderosa suela de goma, como de obrero de la construcción, que su padre llamaba tus boticas de comunista” (94) para marcar su distancia del *modus vivendi* familiar. Cada prenda habla de la elección de vida que ha hecho Lorenza. El jean supone un símbolo que manifiesta su rechazo a los formalismos burgueses. La chaqueta representa un recordatorio de que ha entrado al seno de una organización militar en la que se promueve la disciplina y la obediencia a las jerarquías. La mochila indígena implica una clara reivindicación de una etnia que ha sido despreciada y explotada socialmente por las clases burguesas colombianas. Finalmente, las botas recuerdan la clase obrera que Lorenza aspira a reivindicar y dentro de la cual confiesa, en determinado momento, desea conseguir pareja. Es claro para el padre que la elección de indumentaria hace parte de la decisión política de su hija, de ahí el uso del epíteto de “comunista” que emplea para las botas. Pese a ello, a la hora de realizar misiones para el partido, Lorenza no tiene inconveniente en vestir, como estrategia, sus ropas burguesas. Por ello, cambia, de manera camaleónica, su atuendo: “En Argentina había que disfrazarse justamente de lo contrario, peinarse con cuidado, echarse perfume, ponerse medias de seda, cosas femeninas. Hasta las uñas se pintaban, por

precaución” (94). La madre, en obvio desacuerdo con la elección vital de su hija y con la vestimenta de ésta, envía a Lorenza unos zapatos de tacón italianos que ésta, sin embargo, decide no ponerse, pues aunque es capaz de actuar como “una niña bien” para conseguir los objetivos que le señala el partido, considera que “Los Bally se salían del perfil, ya eran demasiado” (Restrepo 94). Interesante notar cómo en este proceso de extrañamiento de la educación burguesa patriarcal que ha recibido Lorenza, se rechaza el uso de tacones, prenda que, de modo análogo al corsé, siempre ha sido vista como objetivadora de la mujer. Sin embargo, el rechazo de los tacones en Lorenza es el producto de su objetivo férreo de vencer lo que el partido al que está adscrita llama “rezagos burgueses” con la meta de poder acceder a la subjetividad colectiva del Hombre Nuevo. Esto queda en evidencia cuando confiesa a Mateo que los zapatos, en realidad, le gustaron mucho pues “eran divinos, sólo que no iba a ponérmelos ni a palo” (Restrepo 95). Estas renunciaciones son parte de la transformación del individuo a la que hace referencia Alfaro:

Devenir el Hombre Nuevo de la revolución impone el sometimiento voluntario del individuo a un proceso de des-subjetivación que implica un paulatino despojamiento de comportamientos, gustos, vicios, pensamientos burgueses a partir de su alejamiento de un entorno citadino (burgués) y su ubicación en un territorio desconocido y agreste que viabiliza el extrañamiento de lo ordinario tras colocar al individuo en situaciones extremas. (626)

Para Lorenza, todo hace parte de un proceso en el que cada vez hay más alejamiento de los gustos burgueses. Cuando está en Madrid, le aterra el desorden y la precariedad económica en la que viven los latinos adscritos al partido. Por eso, no duda en calificar de “pocilguera” su vivienda en la capital española. No obstante, a pesar de que en Argentina debe guardar las

apariencias y mantener un apartamento limpio y bien decorado con una nevera surtida, la manera cómo manifiesta su bienestar por tener acceso a estas comodidades, hace obvio que la confrontación entre la joven burguesa criada con privilegios y la militante a la que el partido le exige ascetismo, es difícil para Lorenza. Del mismo modo, decide mantener una distancia afectiva con todo lo que le recuerde el mundo de sus padres y reemplazarla por los nuevos afectos en el seno de la organización. Prueba de ello es la frialdad con la que recibe el dinero y los regalos que sus padres le envían a través de una pareja de colombianos adinerados ante los cuales finge ser una estudiante en Buenos Aires. El encuentro con la pareja, amigos de su madre, se lleva a cabo dentro de una atmósfera tensa en la que Lorenza termina por reafirmarse más en seguir el camino contrario al que señala la educación que ha recibido. Los amigos de la madre hacen gala de un discurso esnobista y clasista. Afirman admirar mucho a los militares argentinos y, en especial, al general Videla, por su apostura física que cimentan en el color blanco de sus pieles, el manejo que tienen del inglés y del francés y la gracia con la que montan sus caballos. Al mismo tiempo, manifiestan sentirse avergonzados por los militares colombianos que no son tan educados y, además, son “paturros y morenitos” (Restrepo 96). La desazón de Lorenza se hace tan evidente que cuando siente que su capacidad de simulación ante lo que escucha está por terminarse, decide irse rápidamente. Ante la posibilidad de tener que volver a relacionarse con esta pareja, decide mentir sobre su domicilio y da unas señas erradas al chofer de la pareja para que estos no logren conocer su verdadera dirección. En consecuencia, cortar los lazos con el mundo burgués se convierte entonces en el principal objetivo de Lorenza. Quizá por ello, mucho del atractivo que emana Ramón tiene que ver con la diferencia social entre ambos. Consideremos que Ramón es hijo de campesinos y el mundo en el que introduce a Lorenza es el mundo del pueblo raso. Su hermano Miche es conductor y antes había sido carnicero. Su cuñada

Azucena trabaja en una fábrica de galletas y las amigas que ésta le va a presentar a Lorenza para que las adoctrine también son obreras. Es con este tipo de gente sencilla y que, además, comparte sus ideas de cambio revolucionario que Lorenza se siente a sus anchas. El apartamento lujoso de Belgrano en el que vive la pareja colombiana pertenece al mundo de su madre y le repele de la misma forma que le agrada el pequeño espacio que empieza a compartir con Ramón, Miche y Azucena. Pasear en la buseta de Miche, comprar vino, aceitunas y salami para compartir una cena e incluso ver la telenovela con las obreras compañeras de Azucena, es decir, las rutinas cotidianas y las actividades clandestinas que le asigna su partido transforman la vida de Lorenza. Es éste un proceso análogo al que Alfaro observa en las mujeres que ingresan a la guerrilla urbana:

De este modo, el ingreso a la guerrilla urbana induce el extrañamiento del mundo ordinario con la subsecuente pérdida de referentes afectivos, espaciales y temporales; seguido del descubrimiento de una geografía absolutamente desconocida que determina otro pulso temporal y al interior del cual el individuo es incorporado por otras redes afectivas. (627)

La nueva geografía y los vínculos afectivos que empieza a tejer Lorenza, en medio de las peligrosas asignaciones que tiene en el día a día, no parecen ser un obstáculo para que ella se sienta cómoda e incorporada a un nuevo círculo: “Yo regresaba a casa cada día hacia las ocho o nueve de la noche y me encantaba encontrar a tu padre en una silla echada hacia atrás cebando mate, con las gatas en el canto y con los pies apoyados en la puerta abierta del horno prendido” (Restrepo 179). El enamoramiento de Ramón le impide a Lorenza pensar en las consignas que ha recibido del partido, que aconseja no profundizar en los afectos y menos, en el caso de las mujeres, exponerse a un embarazo. Este aspecto es consignado por Alfaro quien indica cómo “La pertenencia al movimiento revolucionario cancela la posibilidad de

cualquier vida matrimonial que otorga a la mujer la posición reproductora en una dimensión física, la maternidad” (631). Sin embargo, pese a que Lorenza ha hecho muchas renunciaciones para tratar de incorporarse a la subjetividad colectiva del Hombre Nuevo, desde el instante en que se sabe embarazada decide llevar a término su embarazo. Por ello, confiesa a Mateo: “Tu nacimiento iba a ser un suceso contra toda evidencia, una urgencia y un reclamo de vida frente al engranaje de muerte que nos rodeaba” (195).

El cuestionamiento que surge frente a la decidida rebelión de Lorenza, quien se ha permitido una especie de vida matrimonial con Ramón y además la maternidad en el interior del partido, puede explicarse si aceptamos el término de “identidad mosaico” que Alfaro acuña en su texto: “La identidad mosaico no va a responder precisamente a las prioridades y objetivos de la ideología revolucionaria de corte guevariano, es decir, la creación de la subjetividad colectiva masculina llamada Hombre Nuevo” (639). Para Alfaro, las mujeres adscritas a las organizaciones revolucionarias pueden entonces distanciarse de una identificación completa de esta subjetividad masculina y reconstruirse de manera autónoma y múltiple siguiendo el trazado de su propio deseo. En el caso de Lorenza, la identidad mosaico, en el seno de la organización trostkista, surge en el momento en que prioriza su relación con Ramón y la vivencia de la maternidad antes que sus compromisos con el partido.³⁰ Este proceso no resulta fácil para Lorenza y su pareja. Al principio se sienten exultantes por la noticia del hijo que viene en camino. Luego, se dedican a las rutinas diarias que les impone su militancia, pero no se atreven a reconocer la enorme contradicción en la que empiezan a vivir. Finalmente, a través de los sueños y pesadillas que se relatan entre sí, tanto Lorenza como Ramón, reconocen que su vida militante los incapacita para considerarse responsables de una nueva vida: “¿Cómo íbamos a cuidarte Mateo, si habíamos hecho una profesión de no cuidarnos a nosotros mismos? ¿Cómo defender tu vida sin saber cuánto

durarían las nuestras?” (Restrepo 195). Por primera vez, ambos caen en cuenta que si quieren proteger al hijo, deben cuidarse de las situaciones riesgosas a las que están abocados en el proyecto de vida que han escogido.

Una vez nacido Mateo, Lorenza y Ramón siguen militando en el partido, pero su prioridad deja de ser la organización de izquierda. La protagonista del relato de Restrepo empieza a temer por su vida y por la de Ramón, pero sobre todo siente angustia de dejar a Mateo sin protección en caso de que algo le ocurra a alguno de los dos. Si antes le preocupaba verse aburguesada ante sus compañeros o no cumplir, a cabalidad, las funciones que le asignaban, en este momento, reconoce que lo que más le preocupa es la posibilidad de no recoger a Mateo a las cuatro de la tarde, hora en la que la guardería exige a los padres que se llevan a sus hijos. A pesar de la profesión de fe que ha hecho al PST, Lorenza manifiesta a Ramón sus temores y éste último, de modo sorprendente para ella, renuncia a su militancia activa: “Por tu seguridad y mi tranquilidad, Ramón aceptó viajar a Bogotá alejándose de todo lo suyo, del partido, de los compañeros, de todo lo que le gustaba comer, del único oficio que sabía hacer” (182). La pareja se instala entonces en Bogotá y, una vez lejano el ideal que los mantenía unidos, se produce el distanciamiento entre ambos. Lorenza entonces desplaza el interés por Ramón y la causa contra la dictadura argentina y se centra en la vivencia de la maternidad y en su profesión de periodista. Ramón, al sentirse desplazado de los afectos de Lorenza y sin encontrar un acicate para vivir en Bogotá, no teme esgrimir contra ella y su familia los argumentos que ha aprendido en su proceso de adoctrinamiento. Considera excesivamente burgués el medio en el que se desenvuelve Lorenza y, aunque ella siempre quiera borrar este matiz suyo ante Ramón o sus compañeros, se hace evidente que carece de escrúpulos a la hora de emplear los privilegios que le concede su estatus social para lograr sus cometidos. Es en este punto en el que los vemos a los dos cada vez más alejados del ideal

guevariano. Y de nuevo, aparece la simulación ante el otro como una estrategia que les permite imponer su voluntad. En el caso de Ramón, como ya lo hemos anotado anteriormente, éste finge ante Lorenza estar de acuerdo con una “separación civilizada”, pero esta simulación es sólo el comienzo de un camino criminal. Ramón no duda en poner al servicio de su causa personal todas las habilidades que antes le habían servido para convertirse en líder de su partido. Así, negocia con un narcotraficante, falsifica pasaportes, huye con su hijo e incluso falta a su promesa de velar por la tranquilidad de Lorenza, al dejarla expuesta a la venganza del narcotraficante que le ha dado el dinero con la esperanza de recuperarlo con alguna ganancia. Lorenza, sin embargo, está convencida de que Ramón, con esta acción, quiere obligarla a huir del mafioso para que no tenga más opción que reunirse con él en Argentina, habida cuenta de que el criminal la tenía amenazada a través de su abogado, Joaquín Albeiro Pinilla. Si en Argentina Lorenza simuló ser una estudiante cómoda con su papel de joven burguesa para serle útil a su partido, con la acción de Ramón, Lorenza se ve obligada a fingir ante sus antiguos compañeros de partido con el único objetivo de recuperar a su hijo. Aparecen entonces, en este momento climático del relato, “muchas Lorenzas contradictorias entre sí”, reafirmandonos en la teoría de la identidad mosaico propuesta por Alfaro. Por ejemplo, la causa política militante ha dejado de importarle. No obstante, guarda cierta lealtad con el Ramón-militante más no con el Ramón-padre. Al primero, no lo quiere denunciar ante las autoridades argentinas –a las que sigue considerando “las fuerzas enemigas”- como secuestrador, pues teme que lo juzguen por delitos políticos, pero al Ramón-padre desea engañarlo, es decir, emplear contra él, algunas de las estrategias que él usó para arrebatarle a Mateo y, de este modo, recuperar a su hijo. Una especie de esquizofrenia identitaria sacude los personajes del relato, así Lorenza-madre, emplea los recursos de la Lorenza-militante para derrotar a Ramón-criminal, sin que éste se

vea expuesto a ser ajusticiado como Ramón-militante cuando ha realizado una acción desesperada como Ramón-padre. El juego identitario termina para ellos cuando Lorenza recupera a Mateo y se devuelve con éste a Colombia. A través de todo el relato, es Mateo el encargado de diseccionar cada una de estas identidades de sus progenitores. Es él quien decide ponerlas en cuestión, adherirse a ellas, sentirlas como una amenaza a su propia identidad o darles continuidad en sí mismo.

La novela de Laura Restrepo, más que una ficción autobiográfica de lo ocurrido con la experiencia de la dictadura argentina de la década del setenta, se constituye en un escrito que nos invita a repensar nuestra noción de víctimas, pues se hace obvio que no sólo quienes afrontan el conflicto de manera directa se ven afectados. Se hace evidente también que no todas las construcciones psíquicas que hacen las nuevas generaciones frente al evento son homogéneas. En el mismo orden de ideas, se llama asimismo a someter los testimonios de las víctimas directas a un análisis más exhaustivo, poniendo en cuestión la credibilidad excluyente como íconos de la verdad que, en ocasiones, se les ha concedido de manera irresponsable. Con ello se hace evidente que la posmemoria de los hijos de las víctimas no se puede construir únicamente con los testimonios que se dan al interior de las familias. Se necesita también un *plus*, que provenga de quienes están ajenos al círculo familiar. Queda claro que, en este proceso posmemorístico, la mayoría de las veces, éstos últimos terminan por iluminar las verdades a medias, los silencios y las confrontaciones de quienes han participado directa o indirectamente del conflicto. De otro lado, la pregunta por la identidad del personaje adolescente que atraviesa la columna vertebral del libro, posibilita que se muestren en toda su complejidad los juegos identitarios en los que resultan inmersos los progenitores. Esta revisión crítica de las facetas múltiples con las que sus padres asumieron tanto la militancia política como la maternidad-paternidad, permite que el protagonista,

construya una idea menos idealizada de su padre y que entienda también que muchos de los matices que su madre emplea para pintar un cuadro favorable de su progenitor no son más que proyecciones del propio deseo de la madre en la época militante. Este deseo se concreta en su proceso de demolición de su identidad femenina burguesa para trocársela por otra que le propone su época y sus circunstancias, la identidad colectiva denominada “Hombre Nuevo”. Finalmente, queda en evidencia cómo la vivencia de la maternidad en Lorenza y las consecuencias que ello trae, le impiden seguir con su proyecto de vida dedicado, por entero, a la causa revolucionaria. En el desarrollo de los siguientes capítulos de esta investigación, se hace evidente como este personaje, resulta, en abierto contraste, con otros cuya prioridad es la lucha revolucionaria y el trabajo incesante por la identificación completa con el ideal guevariano.

Capítulo 2: La representación de la posmemoria en *El corazón helado*

¡Qué importa un día! Está el ayer alerta
al mañana, mañana al infinito,
hombres de España, ni el pasado ha muerto,
ni está el mañana –ni el ayer– escrito.

Antonio Machado³¹

El corazón helado se sirve de la relación entre Álvaro Carrión y Raquel Fernández Perea, para narrar el pasado de las familias de ambos personajes. Almudena Grandes subraya el contraste entre la familia Carrión, que prospera en la posguerra y la Fernández Muñoz que se ve obligada a huir a Francia durante la Guerra Civil, donde tuvo que permanecer toda la dictadura franquista. La narración cuenta las luchas entre republicanos y nacionales, el exilio en Francia de quienes pertenecieron al bando republicano, el regreso a España de la familia Fernández una vez que hubo fallecido Franco y la readaptación de la familia a ésta durante las diversas etapas que atravesó el país después de la muerte del dictador: la Transición a la democracia y la instauración de ésta hasta un presente en el que los descendientes de las víctimas directas empiezan a impugnar los pactos de perdón y olvido que se realizaron durante la Transición. El relato de Grandes muestra cómo los hijos y nietos de los republicanos vencidos, algunos en España y otros exiliados en Francia, intentarán re-escribir una historia que desconocen o que se les ha contado a medias. A través de múltiples estrategias, los dos personajes protagónicos, Raquel Fernández Perea y Álvaro Carrión, indagan en el pasado de sus abuelos y padres para tratar de entender los matices de personalidad de éstos que siempre les inquietaron y que afectan sus propias estructuras identitarias y sus búsquedas vitales. Por ejemplo, para el personaje de Raquel, el evento que oficia como detonante para emprender su indagación es una escena de su niñez que la lleva a realizar una prospección en el año de 1977, la única vez que presencié el derrumbamiento

emocional de su abuelo. En aquella época, éste la llevó a visitar unos parientes lejanos con los cuales discutió. Al término de la visita el anciano rompió a llorar, razón por la cual su nieta se sintió inquieta y le preguntó el motivo de su llanto. La respuesta del anciano va acompañada de un juicio valorativo en el que se hace obvia su postura frente a los hechos de la guerra y del establecimiento del régimen de Franco, particularmente, en relación a la manera en qué éstos podrían afectar al futuro de sus descendientes: “¡Uf! Es una historia muy larga. Muy larga y muy antigua. No la entenderías y además... Creo que tampoco te conviene saberla” (Grandes, *Corazón* 101). Sin embargo, Raquel no logra olvidar la respuesta ambigua del anciano y construye su proceso vital en torno a una compleja maquinación que busca vengar el sufrimiento de éste: “Pasaron muchos años, muchas cosas, pero Raquel Fernández Perea nunca olvidó cómo se llamaba el hombre que hizo llorar a su abuelo” (Grandes, *Corazón* 102). Para dar respuesta a los interrogantes de aquello que es tabú en la casa de sus padres y encontrar el nombre del culpable de la desgracia de su familia, Raquel hurga en documentos, recaba testimonios e intenta hacer una re-lectura de las fotos que le enseñan sus parientes, cuestionando, con estas acciones, la mirada familiar oficial de la que habla Marianne Hirsch.³²

De otro lado, el protagonista masculino del relato, Álvaro Carrión es construido por Grandes como alguien que ha disfrutado de una infancia y juventud cómodas merced al dinero que ha acumulado su padre, el exitoso empresario Julio Carrión, a quienes sus hijos, incluido él, parecen admirar y respetar sobremanera. Es Raquel, cuya presencia no pasará inadvertida para Álvaro durante el funeral de su padre, la que se encargará de ir deconstruyendo, ante su hijo, la imagen de honorabilidad que ha cultivado Julio Carrión en el seno de su familia y en los altos círculos empresariales. La maquinación de Raquel la lleva a chantajear al anciano Carrión, para sentir que éste le restituye a su familia una parte de la

fortuna que les robó con engaños, amparado en la protección e impunidad que le dio haberse construido un nombre respetable dentro del régimen franquista.

La relación entre Raquel y Álvaro, cimentada al principio en las mentiras de la primera y en su deseo de hacer justicia a su abuelo y a su familia –en un giro que recuerda tramas canónicas de la literatura amorosa o incluso del melodrama– se hace estrecha y termina por dar inicio a una historia sentimental entre la descendiente de la víctima y el descendiente del victimario. Es entonces, el interés amoroso de Álvaro por Raquel el que da inicio a la indagación de éste sobre la juventud de su padre. Esta investigación, por parte del hijo, lo llevará a revisitar su pasado y a tener una perspectiva distinta de la historia de la fortuna familiar que difiere, sobremanera, de la que le han contado desde su niñez a él y a su hermana menor. La novela emplea entonces, la trágica historia de derrota, despojo y exilio de los Fernández Muñoz como paradigmática de lo que le ocurrió a muchas familias republicanas que pertenecieron al bando de los derrotados. Lo ocurrido a ellos resulta representativo de aquellos que se aprovecharon de las circunstancias adversas que éstos vivieron para apropiarse de sus bienes fingiendo una identificación con el régimen, situación que les otorgó licencia para cometer toda clase de abusos.

Estas indagaciones de los dos protagonistas al interior de los vericuetos de sus respectivas historias familiares van configurando una narración en la que Grandes termina por contar, desde la óptica del bando de los vencidos, los sucesos que fueron configurando la historia española de los siglos XX y XXI. Mediante diversas acciones de los personajes, en *El corazón helado*, se hace evidente el esfuerzo por reconstruir los hechos del pasado, el afán por desentrañar los sucesos sobre los cuales las familias prefieren guardar silencio y la voluntad de visibilizar y reivindicar a aquellos ancestros que fueron represaliados por pertenecer al bando republicano. Grandes pone de manifiesto el deseo de vindicación que

algunas de las víctimas directas se encargan de transmitir a sus descendientes y la polarización que se da al interior de las familias entre los que prefieren olvidar lo que ocurrió y aquellos que reclaman la verdad y la justicia.

En su artículo titulado “Los ‘lugares de la memoria’ en los testimonios de la represión franquista”, José Ignacio Álvarez Fernández resume la postura que sirve como punto de partida a Grandes para la redacción de su novela frente una política de la memoria que ella siempre está cuestionando:³³

Al contrario que la memoria de los muertos nacionales que siempre fue honrada y homenajeada periódicamente en espacios públicos bien visibles, la memoria de los vencidos fue primero envilecida y después ignorada. Si durante la vida del dictador fue imposible pagar tributo a todas las personas asesinadas por el franquismo, el pacto de silencio que se estableció durante la Transición entre las nuevas fuerzas democráticas emergentes y los nuevos colaboracionistas del régimen tampoco favoreció su reconocimiento y homenaje. (146)

En la novela de Grandes, el pasado de sufrimiento y derrota quiere ser relegado al olvido no sólo por los vencedores de la guerra, sino también por la mayoría de miembros exiliados de la familia Fernández Muñoz. Son los hijos y nietos de estas víctimas directas del conflicto, especialmente Ignacio Fernández Salgado y después la hija de éste, Raquel Fernández Perea, quienes volverán a España para hurgar en el pasado familiar por diversos motivos, intentar entender de esta manera las actitudes de sus parientes ante lo sucedido y, de paso, encontrar su inserción en un país en el que no nacieron, pero que siempre estuvo en el corazón del exilio de sus parientes.

**Exilio y posmemoria en la construcción identitaria en
*El Corazón Helado de Almudena Grandes***

Este apartado del trabajo examina la manera cómo la experiencia del exilio en Francia marca los derroteros de algunos de los integrantes de la familia Fernández, cuya estadía en el país galo abarca tres generaciones: los padres, víctimas directas del conflicto, los hijos que crecen escuchando los recuerdos de sus padres sobre una guerra que no vivieron y los nietos. Entre los descendientes de la primera y la segunda generación encontramos, de un lado, los afrancesados sin ningún interés en la exploración de sus raíces españolas y, del otro lado, aquellos que han ido construyendo, a través de las memorias de sus abuelos y padres, una especie de “patria heroica, póstuma y portátil” (Grandes, *Corazón* 826) por la que se sienten fuertemente atraídos.

Resulta útil en este análisis retomar la definición de Hirsch ya citada en el primer capítulo, en la que se caracteriza a la posmemoria como el proceso de articulación de la memoria que llevan a cabo los hijos de los sobrevivientes de un evento traumático. Éste pasa por recrear o imaginar lo acontecido a sus ancestros en la medida en que algunos de estos hijos y nietos, en el caso de esta novela, sólo cuentan con los testimonios fragmentados de sus familiares y los silencios pactados sobre aquellos eventos que sus mayores han decidido olvidar o, al menos, relegar. Interesa a esta investigación examinar de qué manera los descendientes de las familias aquejadas por el conflicto construyen su memoria de lo ocurrido y como ello tiene consecuencias en la construcción de sus identidades.

En el caso del relato que nos ocupa, Grandes cuenta cómo la primera generación de hijos de españoles nacida en Francia, representada en los personajes de Ignacio Fernández Salgado y Raquel Perea Millán, llega a España por primera vez en la primavera de 1964. Los miembros de sus respectivas familias recuerdan mucho la emblemática imagen de

desesperanza de Antonio Machado marchando con su madre rumbo a Colliure sin tener certeza de lo que vendría después. De hecho, los primeros recuerdos de Ignacio Fernández Salgado se sitúan en el pueblo donde falleció el poeta sevillano. Ignacio construye su idea de España mientras acompaña a su padre en el pasatiempo de éste que consiste en fabricar muebles mientras escucha canciones de flamenco, expresión musical que Ignacio desprecia. La idea de España que han construido él y los jóvenes de su generación que han nacido en Francia está ligada a la sempiterna nostalgia de sus padres por la tierra a la que anhelan volver y que revisten, en los relatos que cuentan a sus hijos, de todos los atractivos posibles. Pero además del discurso sobre una tierra presentada como idílica, los padres también han impuesto a sus hijos tradiciones musicales, culinarias y celebraciones rituales que éstos siguen sin que sientan verdaderamente identificados con ellas y que los obligan a preguntarse permanentemente acerca del sentido de dichas prácticas que sus compañeros de escuela juzgan muy extrañas:

Eso era muy típico de ellos, ¿sabes? Lo de mantener las costumbres de aquí, como las uvas, por ejemplo. En Nochevieja comíamos uvas, y mi abuela Anita siempre se quejaba, con lo carísimas que están y el trabajo que cuesta encontrarlas ... a mis amigas del colegio lo de las uvas les sonaba raro y lo de los Reyes también. (Grandes, *Corazón* 979)

Esta manera de asumir el exilio se comprende mejor si empleamos para su análisis los presupuestos teóricos propuesto por José María Naharro-Calderón, quien en su texto *Entre el exilio y el interior: el entresiglo y Juan Ramón Jiménez* (1994) plantea una tipología del exilio en la que ve tres categorías. La primera corresponde al exilio latente, en el cual se equilibran la memoria y el olvido. El recuerdo de lo que se dejó no resulta un tormento sino una forma reparadora y equilibrada de creación, en palabras del crítico, el exiliado “intenta

zurcir los jirones de la memoria aherrojada” (35) y siempre se espera el retorno aunque ello les signifique una experiencia casi paralizante. La segunda corresponde al denominado infraexilio en el cual domina la tendencia a aferrarse a lo seguro. Volver resulta entonces el deseo insatisfecho que da razón a esta condición. Como Sísifos modernos, quienes sienten el exilio de esta manera, permiten que sobre lo imaginario, domine lo real de la desesperación de la sujeción en el plano simbólico. En la tercera categoría llamada el supraexilio, el retorno poco importa. Lo imaginario actúa como filtro de lo real para eliminar y trascender completamente todo rasgo de ostracismo. A través de él se busca la trascendencia de la expulsión gracias a un universalismo integrador.

Para comprender mejor la explicación de esta terminología en la novela de Grandes es fundamental anotar que en el estudio de Naharro-Calderón, un mismo sujeto puede sentir el exilio de una o muchas maneras y su adhesión a una u otra categoría puede ser permanente o temporal. En el caso de los personajes que nos interesan, las víctimas directas de la Guerra Civil oscilan entre vivir el exilio latente y el infraexilio. Anita Salgado, la abuela de Raquel que imponía la costumbre de comer las uvas en Nochevieja, con algunos de sus comportamientos ilustra bien esta oscilación: la paella, las berenjenas, la tortilla de patatas hacen parte de su mesa y de las memorias de la España idílica que quiere compartir con su familia. Sin embargo, la otra España, la de la guerra que asesinó a su familia cuando ella tenía tan sólo quince años, prefiere no recordarla, por ello nunca revela a sus descendientes el nombre del pueblo en el que nació ni come albaricoques pues su padre le obsequió uno justo antes de ser asesinado por las fuerzas de los nacionales.

De acuerdo con lo que Naharro-Calderón denomina exilio latente, Anita equilibra la memoria y el olvido para rehacer su vida en Francia y no dejarse ganar por el horror del recuerdo de su familia victimizada. Retornar a la patria le resulta un evento tan anhelado

como paralizante. Por ello, sus acciones resultan contradictorias. Por ejemplo, aunque siente miedo de volver a su país, obliga a su hijo Ignacio a vestir un traje típico español para la fiesta que todos los exiliados celebran en el Centro L'Humanité cada año. También le envía a España para sentir que retorna a través de él sin advertir que para su hijo las memorias de la guerra y del país de las sevillanas y las guitarras no le despiertan nostalgia sino molestia. La voz narradora se expresa de este modo para referirse a la inconsciencia de este sentimiento en los padres de Ignacio: “Ninguno de los dos podía imaginar entonces que a su hijo tampoco le hacía maldita la gracia aquel viaje. Ignacio Fernández Salgado habría preferido ir a Grecia, o a Italia, o a Holanda, o a Marruecos, cualquiera de los destinos por los que había votado hasta quedarse sin opciones” (Grandes, *Corazón* 809).

El país de sus ancestros no es para Ignacio Fernández Salgado el destino anhelado, ni siquiera un lugar que logra despertar su curiosidad juvenil. Él, en su primera juventud, se siente identificado con Francia. España es para él una molestia que debe tolerarse de manera inevitable, asociada siempre, con los platos típicos y las costumbres que no le gustan, pero que tolera sólo por no enemistarse con sus padres:

Para él España no era un país sino un contratiempo, una anomalía que cambiaba de forma, de naturaleza, según las fechas y las circunstancias, como una enfermedad congénita, capaz de brotar y desaparecer ella sola, o un grano rebelde que, sin picar mucho, tampoco deja nunca de ser molesto. (Grandes, *Corazón* 809)

En el relato, su molestia con “el país portátil” en el que sus progenitores parecen evadir su exilio real, se manifiesta desde su niñez cuando se avergüenza del atavío tradicional con el pañuelo de cuadros rojos que su mamá le impone para las galas del centro cultural donde los españoles hacen sus reuniones. También es manifiesta su antipatía por las niñas vestidas de

bailadoras de flamenco que se suben a la tarima a contonearse como éstas. A medida que la distancia con la cultura de sus padres se va ensanchando y su contacto con la cultura francesa se va fortaleciendo, de alguna manera, empieza a percibir a España e incluso a rotularla, como lo haría un extranjero que sólo conoce un país a través de sus clichés. No es gratuito por ello que la voz omnisciente que penetra en sus pensamientos cuando llega a Andalucía nos deje conocer sus juicios en los cuales enuncia a España como “aquel país de salvajes comedores de ajos” (*Corazón* 828). No obstante, es interesante detenernos en la manera cómo el hartazgo que siente en Francia de las memorias de sus mayores y cuyo sentido nunca llega a desvelar completamente, se trueca en preguntas y respuestas existenciales cuando concluye su viaje por la tierra que vio nacer a sus ancestros. De hecho, cuando sabe que este periplo es inevitable, su resistencia al país de sus progenitores se manifiesta no sólo por la animadversión que siente por las costumbres impuestas sino por la actitud de sus padres frente al exilio:

Estaba harto de España, harto de la tortilla de patatas y de las sevillanas, de los villancicos y de los refranes, de Cervantes y de García Lorca, de los mantones y de las guitarras, de Fuenteovejuna y del Tenorio, del cerco de Madrid y del Quinto Regimiento, de comer uvas en Nochevieja... No se trataba de que sus padres fueran extranjeros. París estaba lleno de extranjeros y eso era soportable. Lo insoportable era ser hijo de exiliados españoles.

(Grandes, *Corazón* 809)

La metáfora de España como un grano rebelde que no deja de molestar resulta benévola si se le compara con la manera como siente el exilio de sus padres. Si consideramos los adjetivos que se emplean para dar cuenta de éste, enseguida advertimos el peso traumático de éste en el niño, en el adolescente y en el joven adulto que llega a ser Ignacio:

...haber nacido, haber crecido, haberse hecho un hombre en un exilio como aquél, denso, espeso, concentrado estimulado a perpetuidad y perpetuamente torturado por la cercanía, la conciencia de esa frontera tan próxima y tan inalcanzable a la vez como un tarro de caramelos situado un centímetro, sólo un centímetro, por encima de los dedos de un niño hambriento. (Grandes, *Corazón* 809-810)

En el pasaje anterior se evidencia el infraexilio del que habla Naharro. Sobre el plano de la España imaginada de modo ideal, se sobreimpone la realidad de la imposibilidad del retorno. El personaje no siente ese exilio como propio, sino como una imposición de sus padres: “Qué horror el exilio, aquel exilio ajeno que le habían obligado a vivir como propio, a él, que era francés, que no era francés, que no sabía de dónde era” (810). Es la sensación que sus progenitores le han transmitido y que se metaforiza, en la narración, a través de la imagen del niño hambriento que tiene ante sus ojos un bote de caramelos que, sin embargo, no puede tocar. De manera obvia nos recuerda al Tántalo mitológico, deseando satisfacerse con aquello que está tan próximo, y al tiempo, tan fuera de su alcance.

No obstante, es la visita de Ignacio a España, la que acentúa sus cuestionamientos sobre la identidad. En cuanto pisa el suelo de la pista de aterrizaje en Sevilla, manifiesta a Raquel, su compañera de viaje, que no sabe si España le va a gustar, pero que si ha de conocerla, mejor lo hace en compañía de ella puesto que, desde su perspectiva, el país de sus ancestros es similar a “la varicela” que resulta menos tediosa para los niños cuando la pasan juntos. De nuevo, la narración emplea metáforas alusivas a la enfermedad, a lo patológico para referirse a la percepción de Ignacio sobre España. En este sentido, Almudena Grandes se apropia del discurso médico del régimen franquista sobre “las fuerzas que corrompieron la verdadera identidad española” y lo resemantiza para que sean los hijos de los vencidos en la

contienda quienes puedan dar su versión acerca de lo que constituye “la enfermedad de España”. Para entender dicho proceso de resemantización en la novela de Grandes es pertinente citar a Sebastian Balfour, historiador inglés, autor de numerosos libros sobre la historia del país ibérico. En su artículo “Spain from 1931 to the Present”, Balfour anota que el régimen de Franco y sus partidarios promovieron la idea de que el cuerpo rebosante de salud de la nación empezó a infectarse con algunos enemigos entre los cuales estaban la democracia, el ateísmo y, en los primeros años del franquismo, el liberalismo como un sistema de mercado.³⁴ Al respecto, este investigador declara:

Combining the language of the religion and medicine, the new regime sought the spiritual desinfection of Spain. The means to achieve this end were mass executions, imprisonment, redemption through penal labor, and the inculcation of the regime’s values through education, psychological programming, and media propaganda. (266)

En el caso concreto del personaje de Ignacio, su malestar o su idea de España como una enfermedad molesta se va modificando a medida que transita por Sevilla, Córdoba y Granada. Es importante, volviendo a las premisas de Hirsch sobre la posmemoria, analizar cómo ha imaginado o recreado Ignacio su imagen de España y del conflicto que causó el exilio de sus padres.

El país que ha construido a través del relato de sus padres le gusta menos que el que ha empezado a conocer. Andalucía, le gustó “porque lo que esperaba, la imagen típica de señorito a caballo con morena de faralaes y pendientes de plástico a su grupa, era mucho menos que lo que encontró” (Grandes, *Corazón* 825). Su recorrido por el país le causa una especie de *déjà vu* permanente en el que las distintas etapas del viaje están marcadas por una inquietante desazón que surge de lo que el texto caracteriza como su certeza de haber vivido

experiencias que, desde el plano de lo real, es imposible que haya experimentado. El exilio de sus padres que hasta ese momento había sentido como ajeno, se vuelve suyo también cuando reflexiona: “él no había ido a España ... él había vuelto aunque no la hubiera pisado jamás, nunca en su vida” (Grandes, *Corazón* 827). Curiosamente, esta sensación, lejos de afirmar al personaje en una dirección identitaria, lo confunde aún más:

... pero eso no le ayudó a orientarse, a encontrarse a sí mismo en el laberinto íntimo por el que circulaba como un niño perdido, arrebatado de los brazos de sus padres, que eran los que tendrían que estar allí, los que deberían haber vuelto para reconocerse en esa realidad que él no se sentía capaz de interpretar. (Grandes, *Corazón* 827)

Irónicamente es un cantor de flamenco, género musical por el que Ignacio no siente ningún aprecio, el personaje que con una sencilla canción, lo provee de una especie de “hilo de Ariadna” que le permite ir saliendo de ese laberinto íntimo en el que siente perdido. Al igual que en las construcciones identitarias de las que habla Hirsch, el proceso de construir la identidad supone la necesidad de conjugar una diversidad de medios de expresión y manifestaciones culturales:

La voz de aquel hombre conocía un camino que él ignoraba, un camino que le recorría de punta a punta, que acertaba a pulsar en su corazón ... Entonces pensó que tal vez esa canción, sólo una canción, toda una definición de la condición humana, pudiera ser España para él, tan lejos del menú turístico de los restaurantes baratos como de la tiendas nómadas del exilio perpetuo. (Grandes, *Corazón* 832-833)

Los versos del cantor de la cueva de Andalucía inauguran en su percepción una nueva sinécdoque de España, muy distinta de la que perciben sus amigos franceses, quienes no

ponen en cuestión el país turístico que les venden los folletos promocionales, pero que también es bastante diferente de las tiendas del exilio perpetuo donde sus padres adquieren los productos fetiches que les permiten reinstaurar su pasado.

Si nos atenemos a las categorías de Naharro-Calderón, podríamos afirmar que, en ese momento epifánico, Ignacio ha experimentado el supraexilio. La molestia del ostracismo al que han sido sometidos sus progenitores, y que le ha pesado tanto, empieza a aligerarse gracias a cierto universalismo integrador en el que, de repente, parece poco importante el problema de la frontera siempre anhelada, pero imposible de cruzar o si se es francés o español. Lo que resulta válido es trascender y sentirse parte de la humanidad. Tomás Segovia, citado por Naharro-Calderón, al explicar esta categoría, lo expresa de manera muy clara: “Yo no creo en ninguna patria, ésa es la lección que yo pienso que hay que sacar del exilio, aunque mucha gente saque la contraria... mis raíces prefiero que estén al viento y se puedan hundir en cualquier tierra” (Naharro-Calderón 39).³⁵

Podemos afirmar que algunas de las preguntas sobre su origen y el sentido de la vida que se hace Ignacio, empiezan a ser contestadas por la voz del cantautor de las granaínas y sus versos que la conciencia del personaje de *Grandes* percibe con gran profusión de matices, incluyendo lo antitético: “tan simples, tan complejos, tan elegantes, tan exactos, tan rotundos, tan pequeños y tan universales a la vez en aquella voz astillada, aguda y ronca, fina como una aguja forzosa, un arma transparente” (Grandes, *Corazón* 833). En su percepción, esta canción tan sencilla llega a revelar una España mucho más auténtica que aquella patria heroica, póstuma y portátil que le han pretendido imponer sus padres con unas costumbres y memorias que nunca, hasta entonces, había acabado de comprender. No es gratuito entonces que la voz que resuena con mayor fuerza en los oídos de Ignacio, cuando escucha el gitano, no sea la de sus padres sino la de su abuela María, natural de Jaén. En este momento, el salto

generacional, al que hacen referencia los estudios sobre la posmemoria, se hace evidente. Es a su abuela a quien rememora Ignacio cuando evoca su idea de España, condensada en unos arrullos que, en sus oídos, percibe simples y amorosos como los del cantaor andaluz.

Por el contrario, en el caso de Olga Fernández Salgado hay poco interés por investigar sus raíces y cierto conformismo con la idea tradicional de España que tienen los extranjeros. Por esta razón ella, a diferencia de Ignacio, luce con orgullo el traje de flamenca que su madre le pone para ir a las fiestas del Partido Comunista de España en Francia:

A Olga le gustaba al principio, porque mamá le hacía el moño, y le pintaba rabillos en los ojos, y le ponía claveles en el pelo, debajo de un pañuelo blanco, muy tieso, atado como los pañuelos normales, derecho y debajo de la barbilla. La verdad era que estaba guapa, aquel vestido le hacía buen tipo.

(Grandes, *Corazón* 819)

Recordemos que el traje flamenco, en realidad, es propio de una región particular de España. Dada su vistosidad, parece haberse convertido en uno de los referentes clichés de lo español, en un curioso paralelismo entre la imagen que en esos años fomentara el franquismo y los estereotipos a los que se adhieren los hijos de los exiliados. Olga, al igual que sus amigos de Francia, no parece interesada en cuestionar dichas preconcepciones sobre el país de sus padres, sino en adaptarse al nuevo país al darles cuerpo.

De otro lado, cuando Ignacio le plantea la posibilidad de hacer el viaje con él, ella manifiesta rechazo total a ese evento hipotético, hecho que le sirve a Grandes para reflexionar la negociación que supone su identidad: “¿Yo? –su hermana se señaló a sí misma mientras ponía los ojos en blanco, sin advertir contradicción alguna en las palabras que pronunciaría a continuación, una de las expresiones favoritas de su madre–. Ni harta de vinos, vamos” (Grandes, *Corazón* 815). En este contexto, no resulta entonces extraño que

elija por esposo a Hervé, un francés que afirma no comprender mucho la cultura española y que dé nombres franceses a sus hijos como Jacques y Annete, aún queriendo hacer con éste último nombre, un homenaje a su abuela española, Ana. Quizá, como herencia de esta actitud, tampoco llama la atención que los hijos de Olga no se planteen los dilemas identitarios de los hijos de su hermano. Annete, al igual que su madre ha elegido a Claude, un joven francés, que no habla español, como esposo y que la acompaña a las visitas a España sólo en plan turístico. De forma similar, Jacques, siente tan poco interés por España y el mundo de sus ancestros que su abuela Ana lo llama “el descastado”. En el caso de los hijos de Ignacio Fernández Salgado y Raquel Perea, que son tres, Raquel, Ignacio y Mateo, la novela sólo focaliza el caso de Raquel, la primera de las nietas de Ignacio Fernández Muñoz, la más cercana a sus afectos y la única interesada en develar lo ocurrido con su familia paterna durante los sucesos de la guerra.

La primera referencia que encontramos en la novela sobre la vivencia de Raquel, que nació en París, pero que se mudó a España en el año de 1976, un año después de la muerte de Franco, está en estrecha conexión con la relación que tiene con sus ancestros. En el otoño de aquel año acompaña a su madre por los pisos de Madrid para encontrar una vivienda adecuada para los abuelos. Se ha educado en francés y por eso lee con vacilación los diversos letreros en español de las casas en venta o en alquiler. No comprende mucho el hecho de que sus abuelos y padres hayan celebrado con grandes fiestas la muerte de Franco y cuando le dicen que su familia va a regresar a España no se siente muy contenta ya que se siente cómoda con su vida en la capital francesa. Ante la afirmación de su abuela que dice que todos son españoles, Raquel piensa a sus seis años: “Yo no, estuvo a punto de responder ella. Vosotros sí, pero yo no, yo soy parisina, nací aquí y no me quiero ir, me da miedo irme, dejar a mis amigos, a mi colegio, mi barrio, mi casa, el autobús, las calles, los programas de

televisión” (Grandes, *Corazón* 40), sin embargo, este personaje no tiene opción de escoger, pues sus padres, a pesar de haber nacido en suelo francés, desean hacer su vida en España.

Al igual que en el proceso de recreación, sugerido por Hirsch, el interés de Raquel por España y sobre todo por investigar los sucesos acaecidos a su familia durante el tiempo de la guerra proviene, en la novela de Grandes, de un recuerdo de infancia. La narración cuenta cómo el abuelo, que solía pasear con ella las tardes de los sábados, decide llevarla con él a visitar “un amigo”. Cuando el abuelo arriba a la lujosa casa de éste, Raquel es invitada por la dueña de casa a jugar y a merendar con los hijos de ella. Pronto su abuelo la llama de forma precipitada y abandona la casa de sus supuestos amigos sin siquiera despedirse. Cuando la niña elogia la belleza de la casa y pregunta a su abuelo si sus amigos son muy ricos, el anciano contesta: “lo que son es muy hijos de puta” (Grandes, *Corazón* 123) y enseguida empieza a llorar:

Aquella fue la primera vez en su vida que Raquel Fernández Perea, la primera y la última, la única, pero nunca se sintió privilegiada ni orgullosa por haber sido testigo de su llanto como tantas veces había sido espectadora de su alegría, porque su abuelo lloraba como un niño pequeño, sin freno, sin pausa, sin consuelo, olvidado de sí mismo, del hombre que había sido y del que seguía siendo. (Grandes, *Corazón* 124)

La niña preocupada por el abuelo indaga sobre el motivo de su llanto, pero éste último que siempre ha preferido olvidar los sucesos dolorosos de su vida, contesta a Raquel que si ahora está viviendo en España “hay cosas que es mejor no saber, ni siquiera entender” (Grandes, *Corazón* 128). No obstante, Raquel, a diferencia de los miembros de las generaciones anteriores, no se resigna a quedarse sin respuestas. Por ello, en el curso de las vivencias de ella que hace la narración, encuentra diversas estrategias para armar el

rompecabezas que le permite explicarse lo que su conciencia de niña siempre calificó como un episodio desagradable, extraño, oscuro y misterioso.

Es importante saber de qué manera Raquel indaga en el pasado que tanto atormenta a su abuelo pues tener conciencia de ello es útil para llamar la atención sobre la forma cómo las generaciones afectadas indirectamente, por algún evento traumático, como consecuencia de su linaje familiar, reconstruyen aquello que no vivieron. Si seguimos la trayectoria de su personaje, podemos concluir que lo hace de varias formas: los testimonios directos de su abuelo y de otros familiares, las narrativas de lo ocurrido en la guerra realizadas a partir de unas fotografías que siempre adornan los estantes de la casa familiar e incluso el cotejo que Raquel hace en Internet de lo que ha acontecido con Julio Carrión, el “amigo” a quien su abuelo había visitado y también el hombre que desposeyó a su familia de las propiedades y el dinero que tenían en España.

Dora Schwarzstein en la introducción a *Entre Franco y Perón* señala algunas particularidades sobre los testimonios de quienes vivieron la Guerra Civil Española y el posterior exilio. Schwarzstein sostiene que: “La memoria, como interpretación de los hechos del pasado está mezclada con silencios, errores y contradicciones. Esto no apunta a la no fiabilidad de la memoria como fuente histórica sino que da cuenta de la complejidad y riqueza de la experiencia humana” (xx). En el caso concreto del personaje del abuelo de Raquel, la operación memorística está atravesada por esta mezcla. Por ejemplo, a pesar de que tiene la voluntad manifiesta de olvidar los sucesos dolorosos de la guerra y las traiciones de las que fue objeto, cuando sale a pasear con su nieta, le va mostrando los diferentes edificios y calles de Madrid, al tiempo que le va contando fragmentos de la historia familiar asociados con la guerra: “Aquí enfrente estaban los juzgados donde condenaron a mi cuñado Carlos, ¿te acuerdas? Y el edificio gris que está adosado a la iglesia por detrás, ¿lo ves?, es el

Tribunal Supremo. Su fachada da a otra plaza que hay detrás, la plaza de la Villa de París” (Grandes, *Corazón* 126). Estas contradicciones, aunadas a los silencios sobre ciertos sucesos que ni siquiera quiere nombrar, más algunos que cuenta, no desde la certeza sino desde las hipótesis que se ha planteado sobre ellos, constituyen la constante en la forma cómo lega sus memorias a sus hijos y a su nieta. Dicha forma es empleada por la autora madrileña a la manera de una suerte de enigma vital para los personajes, pero también a la manera de reto literario para los lectores.

La abuela de Raquel, Anita Salgado se porta del mismo modo que su esposo. Recordemos que siempre es un personaje invadido por la nostalgia de España, pero que no come albaricoques ni quiere “acordarse” del nombre del pueblo en el que nació porque hacerlo es recordar el momento del asesinato de su padre. De hecho, Raquel conoce la mayor parte de la historia de su familia porque el abuelo falla a su esposa en el pacto memorístico que ha hecho con ella. Él le ha prometido a ésta que a su regreso de Francia no va a buscar a Julio Carrión para reclamarle por el robo cometido y sobre todo, asegura a ella, que va a tratar de olvidar el pasado. No obstante, cuando ya ha muerto, Anita Salgado descubre que su esposo no ha cumplido su promesa y que no sólo no ha olvidado sino que ha legado sus recuerdos a la nieta:

Me juró que no iría a verle, que no le buscaría, que no ... Por tus hijos, le dije, por mis hijos te lo juro, y luego, ya ves ... Y encima te llevó a ti, tuvo que llevarte porque ... ¡Qué hombre más cabezón! El más terco, el más imprudente, el más chulo y el que más narices tenía que tener, siempre igual, siempre igual ... (Grandes, *Corazón* 1060)

De nuevo, se pone de manifiesto la ambigüedad ante la memoria de la generación directamente involucrada en los hechos cuando la tristeza y el enfado de la abuela de Raquel

se torna en alivio al darse cuenta de que el abuelo no ha contado a Raquel la historia entera del despojo a su familia puesto que ella siempre fue partidaria de guardarse para sí lo más doloroso. Sin embargo, la protagonista de *Grandes* que necesita completar la historia inconclusa de su abuelo para entenderse a sí misma, pide a su abuela que reconsidere su actitud sobre los silencios y que le cuente lo que sabe al respecto:

¿De qué me sirve no haberte escuchado decir nunca en mi vida, ni una sola vez el nombre de tu pueblo? ¿De qué me sirve eso abuela? De nada, ¿no? No me sirve de nada, para nada, excepto para saber quién soy yo, y por qué me llamo como me llamo. ¿Te parece poco? (*Grandes, Corazón* 1062)

La abuela y la nieta en relación con esta discusión son una muestra clara de lo que pasa en el interior de ciertas familias afectadas por un evento traumático. Anita Salgado, la abuela, siempre ha escogido recordar sólo lo que le es grato de España. Frente a lo demás ha decidido “olvidar”, es decir ignorar lo sucedido de manera voluntaria. En contraposición, Raquel, la nieta, a medida que avanza la narración, no acepta ni los silencios ni las verdades a medias, que siempre está tratando de completar con el cotejo de testimonios. Una vez que la abuela ha entendido la importancia que tiene para la nieta completar el rompecabezas de lo que ha pasado, se decide a contar los detalles de lo que sucedió pues Raquel, hasta ese momento, sólo sabía de modo general, lo que había ocurrido con Julio Carrión ya que su abuelo se lo había contado de manera breve. De hecho, su familia siempre usaba el eufemismo “lo de Carrión” para referirse al despojo del que los hizo víctimas. Para Raquel aquello no es suficiente: “Sí. Eso lo sé –admitió Raquel–. Pero no sé nada más. Ni cómo lo hizo, ni quién era, ni de qué le conocías” (*Grandes, Corazón* 1063). En este momento del relato es importante para la protagonista de la novela conocer de qué modo Julio Carrión realizó el robo a su familia. El azar le ha dado la posibilidad de vengarse de éste a través de

su negativa a venderle el apartamento a la constructora Promociones del Noroeste de la que él es dueño. De hecho, cuando observa en Internet la foto de Julio Carrión y sus herederos en la página oficial de la constructora que el primero ha fundado, no se pregunta a sí misma qué hacer, habla a su abuelo a pesar de que éste ha fallecido años atrás: “¿Qué hago abuelo? Lo preguntó en voz alta y nadie le contestó, así que recogió los vasos, vació los ceniceros, lo fregó todo y se fue a la cama, pero no pudo dormir” (Grandes, *Corazón* 1053). Es importante hacer notar que el desasosiego de la protagonista acerca de cómo obrar con quien arruinó la vida de su familia y la necesidad de develarlo todo surge en ella, desde la ficción literaria, al mismo tiempo que, desde el punto de vista histórico, se despierta el interés memorístico en España. En 1988, cuando tiene diecinueve años y se habla poco de las historias tristes de la guerra “Raquel Fernández Perea estaba contenta con casi todo y España también. A los treinta y cinco, en cambio aquel nombre la desasosegó” (Grandes, *Corazón* 1051). Para explicar el evento anterior podemos citar a Santos Juliá, quien en su artículo “¿Qué le pasó a nuestros abuelos en la guerra?” realiza un análisis de lo que sucedió en España en las últimas décadas del siglo XX.³⁶ El historiador, en su artículo, afirma que el afán de muchos españoles por parecer democráticos, secularizados, modernos y totalmente integrados a Europa hizo que se intentara no hablar en demasía de la derrota republicana y de la posterior represión franquista. Sin embargo, en la década del noventa, en un momento más distante, tanto de la Guerra Civil como de Franco, para Juliá se inició “la crisis de la historia como análisis de estructuras y procesos de cambio, para poner en su lugar una historia empeñada en la construcción de identidades, en la recuperación de lo local, en el interés en lo cercano, por lo que había ocurrido a los míos, a mi gente”. Es justo durante esta época, que señala Juliá, cuando los españoles, tal como lo hace la protagonista de Grandes, empiezan a interesarse por sus historias de familia, pues como lo dice este historiador en el artículo que

hemos referido, “La pregunta qué ha pasado aquí, a nuestros vecinos, a nuestros abuelos, sustituyó a la pregunta qué ha pasado en la sociedad, en el Estado, en la cultura, en España”.

Al igual que el personaje de Raquel quien entabla estos “diálogos” con su abuelo, el protagonista masculino del relato, Álvaro Carrión Otero empieza también a “hablar” con su abuela para indagar sobre su pasado aunque sabe que está muerta. Álvaro descubre que ella ha muerto en el penal de Ocaña, donde ha estado presa a causa de su militancia republicana. Decide averiguar más sobre su vida recabando fotos, documentos y testimonios de quienes la conocieron en su juventud. El diálogo con ella se produce a través de una carta que su abuela le dejó a su padre en la que le explica los motivos de su huida. A nivel estilístico, Grandes emplea la cursiva para hacernos conocer la carta de la abuela y la letra imprenta para contraponer la versión memorística que Julio ha legado a sus hijos sobre la abuela:

Perdóname si puedes, perdona a esta pobre mujer que se equivocó al escoger de marido, pero si tú te moriste de una tuberculosis ósea, pero no al tener dos hijos a los que siempre querré más que a nada en el mundo, pero si tú no tuviste más hijos que mi padre. (Grandes, Corazón 401)

En el anterior apartado, Álvaro se entera de la infelicidad que siente su abuela en su matrimonio y de que tiene otro hijo. En otro aparte, de la misma carta, la información se amplía:

A lo mejor estoy equivocada, pero siento que estoy haciendo lo que tengo que hacer, y lo hago por amor, al que se meta en política, lo echo de la casa, por amor a Manuel, por amor a mí misma, por amor a mi país, por amor a mis ideas y por amor también a vosotros para que tengáis una vida mejor, la política es lo peor, no existe nada más bajo, más ruin, más asqueroso. (Grandes, Corazón 402)

El nieto se da cuenta de que su abuela huyó del hogar paterno con su amante Manuel y que además fue una firme convencida de la causa de la República. Entiende también, al comprender el sentido cabal de la carta, por qué su padre se muestra tan hostil con aquellos que se comprometen con causas políticas. De alguna manera, las palabras de la abuela van iluminando la percepción de la vida de su padre y la suya propia para iniciar en él una suerte de lucha entre los valores en los que ha sido educado y aquellos que postula su abuela en el documento al que ha tenido acceso.

Podemos afirmar que tanto Raquel como Álvaro, a pesar de los silencios, las mentiras y las contradicciones que han caracterizado el legado de las memorias de sus familias, terminan por saber los dramas y angustias de sus antepasados y empiezan a hacerlos suyos, a identificarse con ellos, a entender de dónde provienen sus fortalezas y miedos, bien sea a través del testimonio vivo como en el caso de Raquel, bien sea a través del testimonio escrito en el caso de Álvaro. Ofelia Ferrán en su libro *Working Through Memory* analiza este fenómeno en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina, relato en el cual los protagonistas también son poseídos por las voces de sus ancestros como lo hace evidente esta cita del libro del autor español al que Ferrán hace referencia:³⁷

Desconocidos, cruzándose en las calles de Mágina y tan extraños como si hubieran vivido a una distancia de siglos, habitados hasta la médula de su conciencia por las voces de sus mayores, herederos de un valor fracasado mucho antes de que ellos nacieran y modelados sin saberlo por hechos memorables o atroces de los que nada sabían, herederos involuntarios de la soledad, del sufrimiento y del amor de quienes los habían engendrado.

(Muñoz Molina, *Jinete* 12)

Para Ferrán estas voces de los antepasados recuerdan la teoría bajtiniana de la multiplicidad de voces. Esta crítica afirma que: “Their voices, as well as memories, do not fully belong to them, for just as they have inherited their genetic makeup from their parents, they have inherited their fears and memories as well” (234).³⁸ Estos miedos y memorias, a los que se refiere Ferrán, van poblando, con el paso de los años, el rompecabezas emocional de los nietos, hecho que Grandes ejemplifica en su novela. En el caso explícito de Raquel, quien como niña nacida en París, no se plantea la necesidad de un retorno como sus abuelos maternos y paternos, la noción de España se construye con base en la memoria de sus padres y abuelos, especialmente la memoria de estos últimos, quienes evocan ante ella las costumbres, comidas, lugares o parajes que extrañan de su país. La abuela Rafaela siente nostalgia por los cantos, el abuelo Aurelio por el mar, la abuela Anita se emociona con la comida y el abuelo Ignacio siente debilidad por el vermú de grifo. Todos han contado a sus descendientes el modo en que estos elementos de su terruño los llenan de nostalgia. De hecho, algunos de ellos justifican el regreso a España para disfrutar de aquello que en Francia sólo fue objeto de evocación.

Pese a que Raquel se muda a España en el año de 1977 cuando ya se ha acabado la dictadura, empieza a conocer Madrid al tiempo que conoce la historia de lo que ha pasado con su familia a través de los recuerdos del abuelo. De alguna manera, los silencios contenidos en el exilio por parte del abuelo empiezan a interrumpirse cuando pisa, de nuevo, los lugares donde los acontecimientos que quiso olvidar se sucedieron y la depositaria no es otra que su nieta. A ésta le hace confidencias sobre los hechos del pasado, alternándolas con preguntas de tipo fáctico, para asegurarse de que le presta atención. Ante el discurso del abuelo, Raquel se queda callada “sin saber qué decir, cómo interpretar esas palabras frías y

calientes a la vez, que tendían un puente o proponían un pacto cuyos términos no estaba segura de comprender” (Grandes, *Corazón* 126).

La autora madrileña marca la ambivalencia de las palabras del abuelo con los epítetos antitéticos frías y calientes puesto que éste, ante la presencia de la nieta, disfraza su deseo de legar unas memorias dolorosas –las palabras calientes– en medio de una charla en la que pretende ser tan sólo el guía que enseña la ciudad a la nieta –las palabras frías–. El pacto entre los dos queda sellado de diferentes maneras. Por un lado, Raquel promete no contar a la abuela el episodio en el que ve llorar a su abuelo y levanta la mano derecha para reforzar su compromiso. Al mismo tiempo, decide dejar tanto la muñeca como los chupa-chups que le han regalado en casa de Julio Carrión en una banca del parque. Parecería que el llanto del abuelo y su insistencia en hablar del amigo muerto, hubiesen hecho “madurar” a Raquel de repente. La pérdida de la inocencia infantil, de alguna manera, se metaforiza en su desinterés repentino por los objetos que le han regalado. Intuye que tanto la muñeca como los bombones provienen del lado enemigo, esto es, de aquellos que han provocado el llanto del abuelo y, por ello, los rechaza. El anciano sabe que ha ganado una adepta para su causa e interpreta el abandono de los objetos por parte de su nieta como una ofrenda quizá en memoria de su amigo muerto, quizá como sello del pacto memorístico cuyo cumplimiento se hace evidente cuando la voz narradora finaliza el episodio afirmando que “Pasaron muchos años, pasaron muchas cosas, pero Raquel Fernández Perea no dejó nunca de mirar al cielo. Y nunca olvidó cómo se llamaba el hombre que hizo llorar a su abuelo” (Grandes, *Corazón* 129).

Aunque la novela de Grandes no narra los hechos de forma lineal puesto que cuenta varias historias en épocas diferentes, es obvio el interés de Raquel en preservar las memorias. Esto lo sabemos a lo largo del relato de su vida. Por ejemplo, en su cuarto siempre conserva

las fotos de sus dos abuelos y sabe a ciencia cierta cuáles fueron las hazañas de guerra de éstos. De otro lado, es la única nieta de Ignacio Fernández y Anita Salgado en interesarse por la casa de éstos, de tal modo que invierte parte de su dinero en comprarle a su abuela la propiedad una vez que su abuelo ha fallecido. La casa también es el lugar donde ella puede vivir entre los documentos, las fotos y los muebles que pertenecieron a sus antepasados. De alguna manera, Raquel logra convertir la casa de sus abuelos en un “lugar de la memoria” si nos atenemos a la definición que de éstos da Pierre Nora en su texto “Between Memory and History”:

These lieux de la mémoire are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it (...) *Lieux de la mémoire* originate with the sense that there is no spontaneous memory, that we must deliberately create archives, maintain anniversaries, organize celebrations, pronounce eulogies, and notarize bills because such activities no longer occur naturally. The defense, by certain minorities, of a privileged memory that has retreated to jealously protected enclaves in this sense intensely illuminates the truth of *lieux de mémoire* that without commemorative vigilance, history would soon sweep them away. (12)

Cumpliendo la misión de lugar de la memoria, según la terminología de Nora o “yizker book”, según lo propuesto Hirsch,³⁹ la casa y los objetos que pertenecieron a los abuelos de Raquel le permiten saber la historia de sus antepasados como miembros de su familia, pero también reconocerlos como sujetos políticos e incluso conmemorarlos en su celebración personal que se opone como un contrapunto a las celebraciones de la historia oficial. Muchos de estos rituales celebratorios los hace a través de las fotos, documentos fundamentales en el

proceso posmemorístico descrito por Hirsch. El personaje de Raquel es presentado como una atenta observadora de éstas. Particular interés tiene para ella la foto en la que sus dos abuelos, Aurelio Perea e Ignacio Fernández posan con otros tres compañeros en un bosque francés con un tanque alemán del que se habían apropiado en una lucha contra once soldados nazis. Es Raquel acariciando y besando la imagen de sus abuelos la que reconstruye y transmite la historia para Álvaro: “El tanque es alemán, lo capturaron ellos y se cargaron a once de las SS, entre ellos dos oficiales, tuvieron mucha suerte, y le echaron muchos huevos, eso sobre todo, muchísimos huevos” (Grandes, *Corazón* 505). Interesante notar la mirada de Raquel y Álvaro sobre el mismo hecho. Raquel, la nieta de los dos hombres que lucharon contra los nazis se muestra orgullosa del triunfo de sus abuelos. Al mismo tiempo, cuestiona la memoria oficial en lo que relata a Álvaro, hablando sobre el poco o ningún valor que los franceses le dieron a los exiliados republicanos que les ayudaron en la lucha contra los nazis: “Eran rojos, españoles, republicanos exiliados. Echaron a los nazis de Francia, ganaron la Segunda Guerra Mundial y no les sirvió de nada, pero no te preocupes, lo normal es que no lo sepas. Nadie lo sabe y eso que eran muchísimos, casi treinta mil” (Grandes, *Corazón* 505). Al respecto del trato ciertamente cuestionable que las autoridades francesas e incluso algunos ciudadanos de este país dieron a los españoles refugiados hay diversos testimonios. En *Memories of Resistance. Women’s Voices from the Spanish Civil War*, Shirley Mangini, por ejemplo, se hace un recuento de las experiencias de algunas de las escritoras y políticas españolas que vivieron el exilio en Francia como Victoria Kent, María Teresa León, Federica Montseny y Concha Méndez, entre otras. A través de sus escritos todas ellas cuentan la sensación de permanecer en una tierra inhospitalaria en la que la certeza de estar perseguidas por el gobierno colaboracionista de Vichy, encabezado por Henry Philippe Pétain, dificultó mucho la experiencia de su exilio al que se vieron obligados cientos de familias, algunas de

las cuales –a pesar de las dificultades– contaron con parientes que contribuyeron de manera heroica a la derrota nazi. Colaboración tan ignorada que Montseny se sintió obligada a escribir, sobre el particular, su texto *El éxodo*, citado por Mangini expresando que lo hace: “before the most total oblivion blankets the memory of the drama of the political Spanish emigration and the epic of those who, having forgotten the suffering and aggression, contributed to the liberation of the world against Nazi oppression” (162-163). Por su parte, María Teresa León, al respecto de la actitud de los franceses, también expresa:

The French observed the intruders; some were compassionate and others were angry. These two attitudes crushed our sense of decency as combatants for world freedom. That’s how we had gone through the streets of France, dragged by our sorrow, without knowing how to manage, indecisive, though sometimes someone would stop and embrace us and say “Comrades!” and we thus advanced a little farther, getting used to being the banished ones.

(Mangini 162)

Esa sensación de poca o nula confraternidad con el pueblo francés y sus gobernantes está también consignada en el libro *Éxodo. Diario de una refugiada española*, escrito por Silvia Mistral, seudónimo de Hortensia Blanch Pita, en el cual ésta cuenta la desolada vida que llevaban los refugiado en Argeles Sur Mer. En el artículo “Silvia Mistral, escritora del exilio”, Antonina Rodrigo escoge un pasaje del libro de Mistral que, de algún modo, constituye un resumen de la vida de desarraigo, penalidades y sufrimiento de los refugiados españoles en Francia: “Una playa inmensa, y nada más. Ni caseta, ni agua, ni comida, ni enfermeros, ni medicinas. Sólo la arena y el mistral. Y los senegaleses. Altos y negros, semejan niños a los que se ha dado un fusil y un uniforme y una orden de matar” (Rodrigo).

Si tenemos en cuenta este hecho sobre los republicanos que vencieron a los nazis y confiscaron su tanque nos damos cuenta que, a través de su historia familiar, Raquel informa a Álvaro y a los lectores de una historia paralela a la historia oficial y es el recurso de la fotografía el que le sirve de pretexto para hacerlo. Del otro lado, Álvaro que ha empezado a investigar sobre el pasado de su padre y que sospecha que éste ha militado tanto en el bando nacional como en el bando republicano, no logra conciliar la imagen impecable de su padre vestido de soldado con la fotografía que Raquel le muestra. En ésta se observa que los cinco combatientes españoles están lejos de vestir con corrección militar: “Me acordé de mi padre, de su cartilla militar, de sus dos uniformes, tan flamantes, tan limpios, tan incompatibles con el aspecto de aquellos hombres sonrientes, jóvenes y armados como él, pero vestidos de cualquier manera” (Grandes, *Corazón* 505). Raquel logra, a través de la foto que le enseña a Álvaro sembrar la duda sobre la versión aséptica que ha dado su padre acerca de sus actividades de guerra. Las memorias familiares de Raquel, sustentadas en los relatos que ha escuchado y en la foto que enseña a Álvaro, no encajan con lo que éste último ha escuchado a su progenitor sobre la guerra ni con la imagen de hombre y combatiente impecable que siempre quiso aparentar. De alguna manera, la historia familiar de Raquel, la que le ocurrió a sus dos abuelos, empieza a convertirse en historia colectiva cuando se mencionan, en la novela, los otros treinta mil hombres a quienes sucedió lo mismo.

Este proceso ha sido analizado por Hirsch, quien afirma: “The conventionality of the family photo provides a space of identification for any viewer participating in the conventions of familial representation; thus the photos can bridge the gap between viewers who are connected to the event and those who are not. They can expand the postmemorial circle” (*Family* 251). Si analizamos el último pasaje citado de la novela de Grandes, resulta obvio que Raquel expande el círculo de la posmemoria y su dimensión crítica de los relatos

oficiales hacia Álvaro. La visita de Hirsch al Museo Conmemorativo del Holocausto puede dar pistas para entender lo que la teórica afirma en relación con este proceso. En el sitio denominado “La Torre de las Caras” describe su visita dentro del citado museo. Allí, Hirsch observa cientos de fotos de álbumes familiares, frente a las cuales muchos de los visitantes del museo sienten relaciones de familiaridad. Ella misma, que nunca conoció Czernowitz, el pueblo de sus abuelos, al ver los rostros de algunos estudiantes de escuela que parecen ser contemporáneos de sus ancestros, empieza a imaginarse a éstos en su sitio de origen. Hirsch piensa que el poder de estas fotos radica en que, aunque se hayan sacado de álbumes familiares específicos, son capaces de dar cuenta de la historia colectiva, permitiendo a quienes no tienen mayor información, o una foto siquiera, empezar a construir, desde las memorias de otros, su propia posmemoria.⁴⁰

This is a collective and not an individual story, yet the process of affiliative familial looking fosters and shapes the individual viewer’s relationship to this collective memory: they can adopt these memories as their own postmemories. The Tower provides for visitors a space in which they can become a community: descendants of those killed decades ago in a small shtetl thousands miles away. (*Family* 254-255)

En el caso de la novela de *Grandes*, aún ignorando el parentesco que lo une a Raquel, Álvaro va a tender el puente e iniciar su participación con ella de una comunidad crítica con la que empieza a identificarse -a pesar de que su familia nuclear siempre haya estado en la orilla contraria- la de aquellos que hurgan en el pasado de sus ancestros, por doloroso que sea, y que, al tiempo, tratan de vindicar lo que pasó o resarcir a quien saben lastimado por las acciones de sus antepasados.

En el caso de Raquel, el análisis resulta más simple. Su familia hace parte de los vencidos y de los despojados y, una vez que ella ha llegado a la adultez, su discurso sobre ese pasado se vuelve reivindicativo. En el caso de Álvaro, la trama resulta más compleja. Siempre ha tenido simpatías, desde su comodidad burguesa, por las causas de la izquierda, ideología política con la que se identifica tibiamente su hermana Angélica, en razón de su matrimonio con Adolfo Cerezo, un brillante médico que no tiene reparo en declararse de izquierdas y que, al igual que Raquel está orgulloso del pasado republicano de su abuelo que fue asesinado por el régimen. El protagonista de Grandes, sin embargo, sólo cuando conoce a Raquel, se interesa por develar la verdadera historia detrás de su padre sin pensar que detrás de ella existan tantas inconsistencias. Inicialmente no hay en él ningún afán reivindicativo como si lo hay en Raquel cuando cuenta la historia de sus ancestros. Sólo quiere establecer cuál es la verdadera relación entre su padre y Raquel pues aunque ésta le haya dicho que eran amantes, desde el instante en que la conoce, sospecha la existencia de una relación filial con ella.

La foto de los soldados sonrientes, victoriosos y desharrapados y la duda que ésta siembra en la cabeza de Álvaro sobre las historias de heroísmo militar que le ha contado su padre, significa la entrada del protagonista masculino de Grandes en esta comunidad a la que alude Hirsch. Recordemos que aunque su padre construyó su imperio económico con base en la ruina de la familia de Raquel, el afán investigativo lleva a Álvaro a descubrir los nexos familiares que tiene con ésta y la verdadera historia detrás de su abuela Teresa Gómez Puerto, maestra republicana que abandonó su hogar para unirse a la causa política y que murió de tuberculosis en el penal de Ocaña.

A diferencia de Raquel, quien tiene la colaboración de sus abuelos paternos para ir develando su historia familiar, Álvaro no cuenta con tanta suerte. Tanto su madre, Angélica

Otero, como sus hermanos Rafael, Julio, Angélica y Clara, al menos en apariencia, sienten profundo respeto y auténtica veneración por Julio Carrión, el patriarca de la familia y no ponen en cuestión su versión de los hechos. Como Raquel, Álvaro también tiene fotos en la casa paterna, pero éstas son las que han sufrido la censura de su padre. Por esta razón, respaldan la historia familiar que ha contado a sus herederos. De su abuelo Benigno Carrión, por ejemplo, hay varios retratos circulando por el hogar pues Julio Carrión siempre consideró que no había nada oscuro en el historial de vida de su padre en la medida en que fue, a ojos de la sociedad de su tiempo, un practicante católico irreprochable, dedicado a su familia y a su trabajo. De la madre, Teresa González Puerto, el hijo ha ido borrando huellas. Sólo dice a sus hijos que su madre fue una buena mujer que tocaba mal el piano y que, por desgracia, había fallecido joven dejándolo en la orfandad. Sin embargo los documentos que encuentra Álvaro van a desmentir su versión de los hechos. Una vez más, las contradicciones propias de quienes vivieron los hechos traumáticos –aún desde la victoria– afloran. Los documentos, a los que hemos hecho alusión, hacen el oficio, para el personaje de Álvaro, de una especie de “yizker book” que ha dejado su progenitor de modo involuntario. Cabe anotar que, tanto las fotos como los documentos, son guardados en un cajón de escritorio no porque Julio Carrión esté interesado en que se conozcan sus actuaciones del pasado sino porque la impunidad de los múltiples hechos que se cometieron en contra de las familias republicanas en los tiempos del franquismo, le dio la seguridad de considerar aquellos documentos como poco peligrosos: “Entonces comprendí que si Julio Carrión González no se había tomado la molestia de deshacerse de ellos, no había sido por nostalgia, ni siquiera por descuido, sino por desidia. Porque aquellos papeles no eran peligrosos” (Grandes, *Corazón* 394). A través de este pensamiento de Álvaro, Grandes muestra a los lectores a un sujeto que toma posturas acerca de cómo la historia oficial ha tratado a quienes están en el bando vencedor, como su

padre, y a quienes estuvieron en el bando de los vencidos, como su abuela. De esta manera, se cuestiona la división estricta entre vencedores y vencidos y se hace un llamado a los lectores, de modo implícito, a que se unan en la labor de desentrañar el pasado.

Para componer su propio “yizker book” o, por lo menos uno que lo aproxime a la historia real de su padre y sus abuelos, Álvaro se ve obligado a hurgar subrepticamente en los cajones de la oficina de su padre una vez que éste se ha muerto. En ellos encuentra fotos de sus abuelos Teresa y Benigno, retratos de su padre cuando estaba joven, las tarjetas de afiliación de éste a la Juventud Socialista Unificada y a la Falange Española así como el juramento hitleriano que hizo cuando combatió del lado de los alemanes en la Segunda Guerra Mundial. En *Franco. Autoritarismo y poder personal*, Juan Pablo Fusi, cuenta la razón por la cual surgió la División Azul, cuerpo de soldados al que se refiere la narración de Grandes cuando habla de la experiencia de Carrión con los alemanes:

El 28 de junio de 1941, sólo seis días después de que Alemania atacara a la URSS, España -tras una campaña de prensa verdaderamente beligerante- creó la División Azul: unos 18000 voluntarios españoles, mandados inicialmente por el general Muñoz Grandes, que había sido ministro en el Gobierno de 1939. Lucharían hasta 1944 al lado de las tropas alemanas. (103)

De este modo, tras la investigación de Álvaro, surgen las huellas de un pasado más complejo que el admitido por la versión oficial que siempre ha dado la familia. En el registro de la documentación, el protagonista también halla las cartas marcadas por la beatería del abuelo Benigno y la carta de la abuela Teresa, a la que ya nos hemos referido, en la que ésta le pide perdón a su hijo Julio por huir de la casa con el maestro Manuel Castro, quien, como ella, es un líder republicano destacado. Una vez que ha examinado todos los objetos, Álvaro empieza a contraponer con la evidencia que le da cada uno de ellos, las múltiples historias

que su padre le ha contado sobre el pasado y se da cuenta, finalmente, de la falsedad de la mayoría de ellas.

Aquellos supuestos con los que Álvaro ha cimentado su vida, de manera súbita, se tambalean. Como consecuencia de ello, empieza a analizar algunos comportamientos de su padre a la luz de los hallazgos. Una vez aceptada la evidencia de la poca fiabilidad de su progenitor como testigo del pasado, Álvaro decide buscar en los archivos de Torrelodones para encontrar más pistas sobre su abuela. Este personaje ejemplifica la labor de muchos jóvenes en la España en la que aparece la novela de Grandes. Santos Juliá lo explica bien en el artículo que hemos mencionado anteriormente: “Para responder había que regresar a los pueblos de donde los padres habían emigrado, y preguntar a los viejos. La memoria saltó a primer plano”. Álvaro decide indagar sobre su abuela y va al Registro Civil de Torrelodones. Allí averigua el segundo apellido de ella, la fecha de su matrimonio con Benigno Carrión y también confirma que su padre tiene una hermana de la que nunca les habló. El joven becario que lo atiende le informa que no hay registro de su muerte, pero también le insinúa que pudo haber muerto sin que se anotara de modo oficial: “Tardarán bastante en resolverla, porque tienen que hacerla circular por todos los registros de España, peor la encontrarán antes o después, salvo en el caso de que su muerte fuera... -se paró a pensar, pero encontró enseguida la palabra que necesitaba- Digamos no oficial” (Grandes, *Corazón* 521). Después agrega, para información del personaje y de los lectores, que muchas personas murieron en España en aquella época sin que se reportaran sus muertes de forma oficial. Advertimos entonces, en el relato de Grandes, otro momento en el cual una historia familiar, en este caso la de Álvaro, sirve de paradigma de lo que le pasó “a cientos”, volviéndose, de algún modo, historia colectiva. Recordemos que el relato de Grandes ya lo había hecho cuando Raquel contó que la tragedia de sus dos abuelos fue la tragedia de otros

treinta mil combatientes en Francia. Schwarsztein, en el texto que ya hemos referenciado, comenta la complejidad de la relación entre la construcción de la memoria en cada familia y el lugar, en la sociedad española, de la memoria colectiva:

Si una comunidad reconoce que ha vivido hechos traumáticos y los utiliza en la trama de su identidad, la memoria colectiva perdura y la memoria individual puede encontrar un lugar, aunque transformado, dentro del paisaje. La experiencia compartida por los republicanos ha creado un espacio público para volver a contar una y otra vez la historia. Este parece ser un punto nodal: la existencia de un contexto social para poder transmitir la memoria. (24)

En el caso de la novela de *Grandes*, los personajes principales Raquel y Álvaro no son los únicos que indagan en sus historias familiares o las cuentan con fines reivindicativos. La novela relata cómo durante el tiempo de la dictadura algunos hijos de las víctimas directas se mantuvieron en el exilio o prefirieron callar. De modo contrastante, también pone de manifiesto cómo otros personajes siempre hablan de lo ocurrido a sus ancestros. Por ejemplo, Adolfo Cerezo, cuñado de Álvaro, partidario de la izquierda y ateo militante, siempre narra, en el momento de ser presentado a alguien, la historia de su abuelo. Éste último fue detenido por el ejército del bando nacional en compañía de sus copartidarios. A la mayoría de ellos los tiraron a un pozo y los cubrieron de cal hasta que fallecieron sin que nadie pudiera auxiliarlos por orden expresa del nuevo régimen. En el mismo orden de ideas, Fernando Cisneros, el amigo más cercano a Álvaro, cuenta públicamente la historia de su abuelo Máximo Cisneros, un periodista autodidacta que fue condenado a varios años de cárcel por escribir en un periódico republicano. El heroísmo del abuelo aumenta, desde la óptica de su nieto, cuando Máximo Cisneros se niega a escribir artículos a favor de Franco, como único medio para obtener su libertad. En razón de la fidelidad a sus ideas, el abuelo de Fernando pasa casi

dieciséis años en la cárcel. Cuando sale de su cautiverio nadie le ofrece trabajo como periodista y debe resignarse a ser dependiente de una ferretería hasta su jubilación. Tanto Adolfo como Fernando, son presentados por Grandes, como personajes que han estado siempre interesados en los hechos de guerra que vivieron sus respectivos abuelos. Si se analiza el comportamiento de ambos, se puede concluir que su interés biográfico en sus ancestros trasciende lo meramente familiar para proyectarse hacia lo colectivo. Fernando por ejemplo, a diferencia de Álvaro que es su par generacional, parece saber más de la Guerra Civil que muchos de sus compañeros:

Cuando empecé la carrera conocí a aquel chico grande y barbudo que parecía un oso, hablaba de la guerra civil en primera persona del plural y era capaz de sintetizar con una precisión, con una contundencia ejemplares, las ideas sólidas pero inconexas que me impulsaban a comprender algunas cosas enseguida y otras nunca. (Grandes, *Corazón* 385).

Resulta claro que, sin haber participado de la guerra, Fernando Cisneros se siente tan identificado con la historia de su abuelo que no duda en usar el plural gramatical para incluirse en la historia de vencimiento y humillación de éste. De otro lado, Adolfo Cerezo, el cuñado de Álvaro, es en *El corazón helado* el único miembro de la familia Carrión Otero que se interesa por la política y, particularmente, por la ideología de izquierda –quizá como una forma de reivindicar el pasado republicano de su abuelo– interés que empieza a unirlo a Álvaro:

Desde entonces, mi cuñado Adolfo me apoyaba en todas las discusiones y mi hermana seguía nuestro ritmo con dificultad, porque antes nunca le había interesado la política más allá de una inclinación instintiva, incluso patológica

en mi opinión, hacia la causa de la ley y el orden, que consistía en echarle la culpa de todo a las víctimas. (Grandes, *Corazón* 61)

Nótese cómo la novela presenta al personaje de Álvaro como representativo del nulo esfuerzo memorístico de comienzos de los ochenta, que es la época en la que conoce a Fernando. Entonces, parece estar menos interesado en la historia del pasado y en las circunstancias políticas del país que su amigo. Con el paso de los años y, coincidiendo con lo que se ha dado en llamar “boom memorístico”, su interés por los sucesos políticos del pasado y la forma cómo estos se enlazan con el presente se va haciendo evidente. José-Carlos Mainer y Santos Juliá, en su libro *El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la transición*, analizan el comportamiento político de los españoles durante la década de los ochenta concluyendo que las salidas a la calle para manifestarse en contra de algunos sucesos o la asistencia masiva a las urnas en el año de 1982, cuando llegó al poder el PSOE, en ningún modo fueron pruebas fehacientes de que el pueblo español mostrara gran interés en la política, comportamiento que ya hemos señalado en el protagonista de Grandes. Mainer y Juliá lo analizan así:

La afiliación a partidos, sindicatos y otras organizaciones voluntarias y el conocimiento de asuntos políticos fueron durante toda la transición muy bajos, mientras se mantuvo alta la valoración negativa del funcionamiento de las instituciones. El hecho de que la democracia haya extendido su legitimidad fue, por tanto compatible con el sentimiento de lejanía de los asuntos políticos, como si la mayoría de los españoles estuviera convencida de que su participación activa en política nada tenía que ver con el resultado final. (57)

Esta apatía por participar en los asuntos políticos es también vista por Mainer y Juliá como una suerte de legado franquista que, en los españoles “habría dejado como secuela principal

un interés prioritario por lo privado, por el consumo y por el gasto” (57) y la idea de que todo lo atinente a los intereses comunitarios debía ser solucionado por el Estado. Este pensamiento explica, en la novela de *Grandes*, la distancia ideológica que existe entre Álvaro y su hermana Angélica. Ésta última sólo empieza a interesarse por la política en razón de su matrimonio con Adolfo, pero, realmente, sigue permeada por la voz del padre, quien siempre ha mostrado verdadero rechazo porque sus hijos, especialmente si son las mujeres, se inmiscuyan en política. Recordemos que esta aversión tiene su génesis, en la novela, en el recuerdo ingrato que Julio Carrión tiene de su madre y del liderazgo político que ejerció ésta. Por esta razón, inculca en sus hijos la concentración de su tiempo y esfuerzos en la consecución de sus logros personales. Muy en la línea de lo que señalan Juliá y Mainer. De nuevo, observamos cómo la novela es paradigmática de la premisa básica de la noción de la posmemoria, es decir, cómo los hechos traumáticos inciden en el mapa emocional de los hijos y de los nietos. Si Raquel, Álvaro, Fernando y Adolfo terminan por identificarse con las historias de sus abuelos por el gran impacto emocional que causan en ellos; otros, como Angélica, prefieren estar al margen de lo que consideran un poco oscuro o desestabilizador para que su mundo continúe en una especie de statu quo favorable a sus intereses y expectativas.

Para entender el comportamiento de Angélica Carrión podemos acudir al artículo “Literatura y memoria cultural de España (2000-2010)” de Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez, quienes explican con claridad la manera en la que “el olvido se institucionalizó en España” (21) en aras de un consenso entre las diversas facciones políticas que otorgaron al silencio “el privilegio de convertirse en una forma de actuación pacificadora, no conflictiva” (21). Con el paso del tiempo, y a partir del cambio de milenio, Lauge Hansen y Cruz Suárez advierten un nuevo contexto en el que el silencio que, desde su

perspectiva, no fue más que “un escudo protector” (21) para salvaguardar la impunidad de quienes actuaron como victimarios durante el régimen franquista, empezó a ser cuestionado introduciéndose, por contraste, en el panorama político, palabras como justicia y legitimación. Son justamente estos términos que, sin duda, abrieron el debate público sobre lo que fue la historia española del siglo XX, en opinión de los críticos que estamos citando, los que desestabilizan el mundo del personaje de Angélica Carrión en la medida en que ésta, al ser enterada por su hermano de las actividades poco éticas de su padre en contra de quienes confiaron en él durante los tiempos de la guerra, prefiere justificar sus acciones esgrimiendo la idea de la inutilidad de hurgar en un pasado lejano sobre hechos de guerra que las generaciones nuevas no tienen derecho a cuestionar por no haberlas vivido directamente.⁴¹

En la novela de *Grandes*, resulta también premonitorio de lo que será el enfrentamiento final del protagonista masculino con sus hermanos el hecho de que Álvaro se muestre más cercano a Adolfo, que tiene un discurso reivindicativo en relación con las víctimas de la guerra, que a Angélica, quien cómoda con su estatus social y económico, ha aceptado sin cuestionar el ideario del padre.

Si consideramos los ejemplos anteriores, se hace obvio que Raquel, Álvaro, Fernando y Adolfo, al reconocer y exponer en público los hechos traumáticos que afectaron a sus abuelos o que terminaron en su muerte, empiezan a hacer parte de una comunidad. Beatriz Sarlo en *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, analiza la retórica testimonial, es decir, los relatos de aquellos que fueron víctimas de eventos traumáticos y sostiene, para sustentar la noción de comunidad que estamos presentando, que el duelo por el trauma sufrido funciona como elemento aglutinador: “cuando el testimonio narra la muerte o la vejación extrema, establece también una escena para el duelo, fundando

así comunidad allí donde fue destruida” (67). Por esta razón, a pesar de la existencia de lo que en “La Guerra Civil: Memoria, Olvido, Recuperación e Interpretación”, Javier Rodrigo denomina “memoricidio”, concepto que toma de Primo Levi,⁴² los nietos de las víctimas se oponen a éste y se interesan por recordar, dilucidar y conmemorar las vidas de sus ancestros. Ellos forman un grupo que ha contado las historias individuales de su familia y que las ha puesto en conexión con otras historias similares. De este modo y, dado que el momento en que lo hacen resulta propicio, se rescata aquello que pretendió borrarse o falsearse para visibilizarlo y esclarecerlo. Es enfático al respecto el artículo de Rodrigo quien sostiene que el ámbito doméstico fue el único espacio para las memorias proscritas, circunstancia que recrea el texto de Grandes:

En España los valores de los perdedores de la guerra fueron excluidos del imaginario colectivo y de la representación social del pasado. Por tanto su memoria fue prescrita al ámbito individual o familiar, con lo que en la actualidad esta construcción a posteriori de la identidad propia y de la explicación del pasado traumático a través del espejo de lo colectivo ha adquirido caracteres discursivos de “reivindicación”, de “devolución” o de “recuperación”. (Rodrigo)

La novelista madrileña va más allá y ejemplifica esta represión, incluso en lo doméstico, a cargo del personaje de Julio Carrión. Si revisamos el caso de la abuela de Álvaro, el análisis se hace obvio. La historia que su padre pretende borrar es la de su madre Teresa Puerto, la vencida. De hecho, los valores que ella resalta en la carta que le deja no parecen tener ninguna importancia en el curso de la vida que él ha elegido vivir. Esos valores, o lo que ella representa, son fuertemente reprimidos cuando el padre observa que algunos de sus hijos podrían tener algunos aspectos parecidos a la madre que repudió. En el

relato, esta suerte de rechazo se hace evidente no sólo por la negativa de Julio a contar la verdadera historia de su madre sino por la repugnancia que le producen las mujeres en la escena política y, un poco más simbólicamente, por su desidia para asistir a los recitales de piano de su hija menor, dado que su madre siempre profesó amor por la música y también tocaba ese instrumento. En su artículo “Memoria colectiva y Lieux de Mémoire en la España de la Transición” Cristina Dupláa, explica con precisión, la incompatibilidad entre el lugar tradicionalmente asignado a las mujeres en la sociedad franquista y una verdadera agencia política femenina. Es, en este universo, en el que sería prácticamente imposible que el personaje de Julio Carrión entendiera la actitud de su madre:

Pero dentro de este sufrimiento físico y moral de los derrotados, en general, había el de las mujeres en particular. Las voces de esas mujeres recuerdan que por el mero hecho de tener un cuerpo femenino, la humillación, la tortura, la vejación era doble: como perdedoras y como mujeres. Las violaciones físicas las llevaron a cabo hombres que, además de ser los ganadores de la guerra, conocían el poder que les otorgaba el patriarcado. Nunca les perdonaron que hubiesen antepuesto su política y su placer a su deber sagrado como guardianas de la familia. (35)

Actividad política y búsqueda del placer fueron los dos componentes de la ecuación que ocasionaban el rechazo del hijo. Por este motivo, la madre de Julio no sólo resulta vejada, y por partida doble, si aceptamos la tesis de Dupláa. Además de ello, es borrada, como referencia ancestral, por su propio hijo. Recordemos que, en consecuencia con lo planteado por Rodrigo, muchos de los hijos y nietos de los perdedores celebran en el ámbito íntimo familiar la memoria y valores de sus ancestros represaliados. No es este el caso de Teresa Puerto, cuya construcción, al interior de la familia Carrión Fernández, por parte de su hijo,

está más basada en lo que siempre anheló, es decir “una madre tradicional”, que en la realidad de lo que constituyó la vida de ésta. Habrá que esperar entonces a la siguiente generación, con Álvaro, para su reivindicación.

En la novela de *Grandes*, las razones que llevan a los personajes a realizar los trabajos de reconstrucción a partir de fotos familiares, testimonios, investigaciones en archivos, etc... son diferentes, pero todas las búsquedas tienen en común la pregunta por la identidad propia que cada uno de estos descendientes se hace al tratar de reconstruir las historias de vida de quienes les precedieron. Al mismo tiempo, como lo sostiene Rodrigo, estas preguntas acerca del origen y cómo ese origen influye en la identidad, empiezan a estar acompañadas de objetivos de reivindicación, recuperación y devolución. El caso del personaje de Raquel lo ilustra bastante bien. Su empeño en completar el rompecabezas del trauma familiar no se queda en la mera recuperación de datos. Quiere reivindicar los valores de aquellos que, como sus cuatro abuelos, pertenecieron al bando de los vencidos, pero también, y allí, parece superar en expectativas a los demás miembros de esta comunidad, desea una confesión del victimario de su familia y una reparación económica.

En lo que se refiere a Álvaro, su superación del vacío creado por la fabricación memorística de su progenitor, lo va a impulsar a sentirse más identificado con esta comunidad, con la que va a recabar información de testigos confiables. Por ello hace memoria de las personas que fueron al funeral de su padre y decide entrevistar a Encarnita, una anciana contemporánea de la tía que nunca conoció, quien le informa que su abuela fue una mujer socialista “roja perdida, vamos, pero muy buena persona, eso sí, que no se te olvide. Muy buena, y muy lista, y muy valiente, eso desde luego. Demasiado valiente, pero sobre todo buena” (*Grandes, Corazón* 528). El testimonio de Encarnita es importante para que Álvaro corrobore y amplíe la información que la carta de su abuela le ha aportado sobre

ella. La sorpresa inicial va cediendo a la admiración y a la identificación con ella a medida que Encarnita avanza en su testimonio. A través de las palabras de esta anciana “la mujer que era buena esposa y tocaba mal el piano” que es la versión que Julio ha dado a sus hijos sobre la abuela, empieza a desaparecer de la concepción de Álvaro para dar paso a otra Teresa González Puerto. Una mujer que se enamora de Manuel, un hombre también casado y opuesto ideológicamente a su esposo, una joven que da a conocer las ideas socialistas en su pueblo, la “primera mujer roja del pueblo”, quien además es una excelente maestra y que soporta el rechazo de sus contemporáneos y de su propio hijo por tener ideas liberales y actuar en consonancia con ellas. Es Encarnita, desde la distancia que le dan los años, la que se encarga de censurar la actitud del padre de Álvaro por falsear la historia de Teresa: “En aquella época, en los años cuarenta, en los cincuenta, era difícil ser hijo de según quién. De alguien como tu abuela era hasta peligroso, pero después, que no os dijera nada después, a vosotros, que sois sus nietos” (Grandes, *Corazón* 531). También, a diferencia del padre de Álvaro, quien siempre habla de las buenas cualidades de su padre y poco de su madre, Encarnita expresa ante Álvaro el juicio que le merecen sus abuelos: “Perdona que te lo diga hijo, pero tu abuelo era un calzonazos, la verdad era que no servía ni para hacer puñetas, tu abuelo, eso lo decía todo el mundo, hasta mi madre lo decía, y que su mujer valía un millón más que él” (Grandes, *Corazón* 529). Ante un testigo que parece confirmar sus sospechas acerca de cómo era realmente su abuela, la novela presenta al personaje protagónico de Grandes formulando múltiples interrogantes. De esta forma, se entera de que su abuela había muerto en el penal, cuando pagaba su condena, y no de tuberculosis y en la casa matrimonial de Torrelodones, como siempre le aseguró su padre. La empatía con la causa de la abuela y con el castigo que recibió por ello hace aparición en los sentimientos de Álvaro:

En ese momento sentí un alivio enorme, una pena enorme también, ante ese desenlace cruel pero no demasiado, benévolo, pero cruel, y era consolador que nadie la hubiera matado, que se hubiera ido ella sola, y era espantoso que no hubiera sobrevivido, como sobrevivieron tantos otros, y era gratificante pensar que no la habían tirado a un pozo. (Grandes, *Corazón* 534)

Es evidente cómo Álvaro, a medida que analiza los documentos y recoge testimonios, va construyendo un vínculo afectivo con su abuela, que lo va distanciando de su padre en la medida en que siente que éste le ha falseado su historia familiar. Hirsch analiza el desarrollo de estos vínculos con los ancestros que no se han conocido en vida a través de documentos como los álbumes fotográficos familiares:

When I visually engage with others familiarly, when I look through my family's albums, I enter a network of looks that dictate affiliative feelings, positive or negative feelings of recognition that can span miles and generations: I "recognize" my great-grandmother because I am told that she is an ancestor, not because she is otherwise in any similar or identifiable to me. It is the context of the album that creates the relationship, not necessarily any pre-existent sign. (*Family* 53)

Los sentimientos hacia sus abuelos van cambiando, a medida que Álvaro va encontrando más indicios de quienes fueron y las fotos juegan un papel importante en su descubrimiento. De la abuela hay dos, una que Álvaro encuentra simultáneamente con la carta de despedida a su hijo Julio y otra que le va a enseñar Encarnita. La que está en el cajón de la oficina de su padre, coincide con la versión oficial que ha tenido de ella. Se ve correctamente vestida, con un sombrero discreto, una chaqueta abotonada hasta el cuello y pequeñas perlas como aretes.

Álvaro encuentra también otras fotografías en las que, aún sin conocer el testimonio de Encarnita sobre sus abuelos, juzga a su abuela de un modo más positivo que a su abuelo:

Ella no sólo iba mejor vestida. También parecía más contenta, más conforme con la vida, con la ciudad, con el sol y con el hijo al que rodeaba con los brazos, una mujer más culta que su marido, con más aplomo, más mundo, una seguridad en sí misma que se percibía mejor, casi, como un halo invisible.

(Grandes, *Corazón* 408)

Una vez que el nieto ha recuperado esta foto de la abuela, la enmarca en un portarretrato de plata que considera especial y lo pone sobre una mesa. Su esposa Mai, que percibe a Álvaro más nervioso que de costumbre, indaga por las razones por las cual él ha empleado un portarretrato especial para poner la foto de su abuela. Mai hace la pregunta en razón de que no la considera una mujer muy relevante, ni siquiera atractiva –Ella, como el resto de la familia de Álvaro, ha aceptado como cierta la versión que Julio Carrión ha dado sobre su madre–. El protagonista de Grandes ha decidido identificarse con su abuela y se lo hace saber a Mai: “No son tus abuelos, sino los míos. Y el marco llevaba siete años criando polvo dentro de una caja, y lo voy a poner aquí, y lo voy a ver yo solo, y a mí me gusta más mi abuela que mi abuelo y se acabó” (Grandes, *Corazón* 409). De la misma forma que Raquel hace su ritual conmemorativo acariciando la foto de sus abuelos que pertenecieron al bando de los vencidos, Álvaro empieza a hacer lo propio con su abuela al rescatar su foto de los cajones del padre y enmarcarla de la manera que hemos referido.

La otra foto que le interesa a Álvaro está en poder de Encarnita y contribuye a corroborar la nueva imagen que ha empezado a construir de su abuela a partir de dos elementos: la carta de despedida a su hijo Julio y el testimonio que sobre ella ha dado la octogenaria Encarnita. En el retrato que ésta ha guardado celosamente se puede ver una

Teresa González distinta a la esposa aburguesada que representa la fotografía que Álvaro ha enmarcado. Se le ve con el cabello suelto y más joven y delgada a pesar de que fue tomada después de la foto que Álvaro ha enmarcado. Está con sus estudiantes y al pie de ella se puede observar a su amante Manuel Castro, quien la mira sonriente como si estuviera solo con ella. También está en esa foto su hija Teresa Carrión González, a quien Álvaro nunca había visto antes. Concluye su desarrollo de lazos con la fotografía juzgando que su tía Teresa no se parece mucho a su padre, pero que tiene “una boca grande, de labios anchos que podría haber sido la mía” (Grandes, *Corazón* 541). Cada una de las fotos construye una versión de quien fue su abuela. Ambas imágenes y las dos historias diferentes sobre ella se van superponiendo en la cabeza de Álvaro quien decide desechar la imagen de resignada esposa burguesa y pésima pianista que le ha dado su padre para quedarse con la imagen de una Teresa que, desde su memoria, ha construido para él Encarnita. Así, la novela presenta al personaje de Álvaro en el proceso de corregir la confusión generada por el legado de los recuerdos “amañados” del padre. Si nos atenemos, a lo planteado por Hirsch, podríamos incluso expandir lo que propone y hablar de una especie de corrección posmemorística a la que llega el personaje protagónico de Grandes a través de diferentes vías. Evento que incide, de manera notable, en la reformulación de la “familiar gaze” que mencionamos al inicio del capítulo y, que, por tanto, tiene consecuencias, en la manera cómo se empieza a autopercebir Álvaro, quien se declara:

Aturdido y sin embargo tranquilo, contento de saber, pero incapaz aún de procesar lo que había aprendido, todos los datos que daban vueltas en mi memoria y, sobre todos ellos, la imagen de mi abuela, tan guapa, tan joven, tan orgullosa, ese pequeño milagro del tiempo y de la historia que la había hecho vivir, que la había matado, que me la había devuelto después de tantos

años en una imagen digna de ella misma, de su fuerza, de su inteligencia, de su valentía. (Grandes, *Corazón* 544)

De la misma manera que Mateo, el personaje protagónico de *Demasiados héroes*, el personaje de Grandes sólo puede desentrañar los enigmas del pasado familiar mediante entrevistas e indagaciones independientes de las agendas de los miembros directos de su familia. Una vez terminado el diálogo con la anciana, Álvaro se siente agradecido de haber desentrañado la historia de una mujer con la que se identifica plenamente en ese momento de su vida. El detonante de la búsqueda ha sido su relación con Raquel pues sus incursiones en los papeles de su padre han sido para tratar de encontrar alguna pista que corrobore lo que dice ella sobre su relación con éste, pero el nuevo conocimiento que obtiene sobre su abuela, también implica que empiece a hacerse preguntas sobre la figura paterna y sobre sí mismo. A ojos de todos los hijos y de la madre, Álvaro es el que más se parece físicamente al padre y quizá el preferido de éste por razones que éste nunca se preguntó. Hasta la muerte de su padre siempre se había calificado a sí mismo como un hombre interesado en la ciencia, agradecido con el soporte económico que su progenitor dio a su carrera, a pesar de que claramente hubiera preferido que dedicase su inteligencia a los negocios y bastante convencional en lo relativo a la formación de una familia, es decir, casado con una joven educada y aprobada por la familia y padre de un hijo que crecía de modo normal en un ambiente de seguridad económica y tranquilidad doméstica. Su relación con Raquel altera entonces la percepción que tiene de sí mismo y de lo que quiere cuando se da cuenta que, al igual que su abuela, está cansado de una vida burguesa segura y monótona sin grandes alteraciones y que está dispuesto a renunciar a ello por darle continuidad a su historia de amor con Raquel, tal y como lo hizo su abuela, cuando prefirió huir de la paz burguesa doméstica, para vivir su historia de amor y condena con Manuel Castro.

La figura emblemática que había sido la columna vertebral de Álvaro, en la forma como estaba organizada su vida hasta el encuentro con Raquel, sin duda alguna, era el padre: exitoso en su profesión e impecable en su papel de esposo considerado y padre irreprochable. Este mundo de bienestar, riqueza y felicidad doméstica se empieza a resquebrajar cuando el personaje protagónico de *Grandes* descubre las mentiras del padre. La admiración y el amor que siempre había profesado por él se tornan en lo contrario. La nueva depositaria de los sentimientos positivos es su abuela. Sin embargo todo este proceso resulta doloroso y culpabilizador para él puesto que, así como se identifica con la madre de su padre, no deja de sentir que lo hecho por éste último, entraña, a modo de exculpación, un monto al que él también debe contribuir:

Había dado una clase buenísima privado de libertad como estaba, con Raquel Fernández Perea cosida a mis ojos, cosida a mis manos, a mi sexo, Teresa González en el corazón y un grumo espeso y maloliente en la garganta que era mi padre y pesaba como una deuda culpable, que ni siquiera sabía si debería cobrarme o tendría que pagar, sólo que estaba irremediablemente caducada.
(*Grandes, Corazón* 519)

De nuevo, *Grandes* acude a las metáforas asociadas a la enfermedad para expresar aquello que pesa en el ánimo de sus personajes. Si para el padre de Raquel, España es una enfermedad congénita, “capaz de brotar y desaparecer por ella sola o como un grano rebelde”, para Álvaro, la figura de su padre, que lo empieza a culpabilizar, es una especie de “tumefacción en la garganta” que no lo deja seguir disfrutando de su apacibilidad burguesa con la que hasta el momento se había sentido cómodo. Son metáforas que, si no en el diagnóstico, sí en las expresiones, son compartidas con el vocabulario médico de los vencedores. De nuevo *Grandes*, esta vez con el personaje de Álvaro, invierte el sentido del

discurso sobre “las enfermedades de España” promovidas por el régimen franquista y, en el lado de la enfermedad que molesta, sitúa al padre de Álvaro, en connivencia con el franquismo. En contraste, del lado de lo que considera bienhechor y saludable, en esta etapa de su vida, ubica a su abuela, muerta en una prisión en razón de su militancia republicana.

Notemos también la escisión, casi esquizofrénica, que empieza a socavar los cimientos identitarios del personaje. Inspirado por la imagen de su abuela Teresa, una mujer que hizo lo que realmente quería, pese a la censura política y social, Álvaro que, en ocasiones, se ha sentido poco estimulado por su labor como profesor, decide que sí le gusta lo que hace y por eso se empeña en dar una clase excepcional. No resulta gratuito que la labor que lo entusiasma, sea enseñar, es decir, la misma profesión de su abuela. De otro lado, aunque su padre siempre se ha mostrado contrario a que sus hijos tomen partido por la política, quizá, como respuesta visceral al compromiso político de su madre, Teresa González Puerto, Álvaro empieza a percibir a su padre como culpable de acciones turbias que, él, como hijo, debe pagar, pero, al mismo tiempo, al conocer la historia de su abuela y al sentir tanta empatía por ella, una parte de él se identifica con el bando de los vencidos y como tal empieza a desear una reivindicación.

A partir de este momento del relato, Grandes multiplica las referencias al influjo bienhechor que tiene en Álvaro el conocimiento de su abuela: “Mi abuela, una oleada de amor repentino y una intensidad, una pureza difícil de explicar, habría hecho de mí un hombre mejor si la hubiera conocido antes” (*Corazón* 516), ejemplificando lo problemático de una versión oficial de los hechos cerrada y estática. La autora también propone, al tiempo, un verdadero examen de conciencia por parte de un personaje y de unos lectores que, quizá siempre se han sentido ajenos a este mundo de la indagación posmemorística. En contraposición, con la rehabilitación de Teresa Puerto, aparecen pasajes en donde se advierte

lo difícil que le resulta aceptar, con la benevolencia de antes, la figura paterna: “Mi padre. Estas dos palabras nunca habían sido un problema para mí, nunca me había costado trabajo decirlas, pensarlas, asumirlas, antes de conocer a Raquel, antes de conocer a Teresa” (Grandes, *Corazón* 516). Hirsch explica esta suerte de influjo espiritual de los abuelos en su texto. Lo hace a partir de la experiencia del escritor alemán Yoran Kaniuk, cuyos abuelos se vieron obligados a exiliarse en Tel Aviv. Kaniuk confiesa a Hirsch que cuando reflexiona sobre su vida en un exilio que fue de sus abuelos, pero no suyo, siente constantemente la presencia espiritual de sus cuatro abuelos, quienes a través de sus historias hicieron que él construyera una especie de pequeña Berlín en su hogar de Israel.⁴³

En *El corazón helado*, esta clase de influjo se manifiesta en ambos protagonistas. Una vez que Álvaro logra conocer la historia de su abuela, las decisiones que ella tomó en el pasado empiezan a ejercer en él una influencia en la toma de las suyas. El paso siguiente para él es confrontar a Raquel y a su familia. Con la información que tiene, merced a la ayuda del empleado del Registro Civil de Torreldones y al testimonio de Encarnita, cada vez se va acercando a descubrir el nexo que intuye entre él y Raquel. Una vez que ha hablado con la anciana, se da cuenta que la señora Mariana Fernández, de la que habla Encarnita, es su abuela materna y quizá la pariente de Raquel. Sin embargo, cree aún en la honradez de su padre en los negocios y trata de explicarse el traspaso de la casa de su abuela Mariana a manos de su padre como un buen negocio de éste y elabora una hipótesis sobre el particular: “Mi padre ya trabajaba en una inmobiliaria que quería comprar la casa y se había puesto de acuerdo con los dueños o algo así. Porque él trabajó en eso y empezó comprando ruinas para arreglarlas y venderlas después” (Grandes, *Corazón* 540). La aquiescencia que la hija de la anciana parece dar a su teoría lo tranquiliza un poco. Pese a ello, Encarnita concluye la conversación calificando de extraño el hecho de que Julio Carrión se hubiese apoderado de la

casa en la que vivía Mariana Fernández. La búsqueda de esta respuesta y las dudas que Álvaro empieza a tener sobre la procedencia de la fortuna de su padre van a servirle de hilo conductor para sus respuestas.

En la diégesis del relato de *Grandes* los personajes protagónicos entran en crisis. Raquel se sabe enamorada del hijo del hombre que ella ha querido arruinar. Teme que Álvaro conozca el plan que ejecutó para chantajear económicamente a su padre y decide desaparecer de la vida del primero pues no soporta la idea de que Álvaro la juzgue negativamente por todo lo que ha hecho. Éste último, que ha tomado la decisión de separarse de su esposa, empieza a indagar sobre el paradero de Raquel, pero ésta ha prohibido a sus amigos y familiares que le den pistas sobre su lugar de encierro. Ante la desaparición de Raquel, la vida de Álvaro se encuentra en una encrucijada. Su esposa, a pesar del engaño, está dispuesta a perdonarlo y a que todo vuelva al curso de la normalidad:

Mai ya no lloraba, no se quejaba, no me hacía reproches, y cada noche me preguntaba qué me apetecía cenar con más serenidad y dulzura. A veces me abrazaba en medio de la noche, y ella no tenía la culpa de nada... Yo tampoco, pero no quería volver a mi vida de antes. (*Grandes, Corazón* 872)

En el mismo sentido, su amigo Fernando considera que la desaparición de Raquel es mejor pues, de este modo, la vida de Álvaro puede volver a la normalidad, sin embargo, en esta parte de la historia, los papeles se han trocado. La impetuosidad juvenil de Fernando ha tomado un rumbo diferente. Ha abandonado el discurso contestatario y belicista y se ha acomodado a las convenciones sociales tanto en su matrimonio, que no lo emociona, como en su trabajo. El protagonista de *Grandes* es ahora quien asume un discurso de no claudicar ante los sueños: “Fernando Cisneros me ofreció con una sonrisa el hediondo consuelo de la capitulación el primer día que nos vimos en la Facultad” (*Grandes, Corazón* 872). El adjetivo

frente a lo que considera una rendición no puede ser más descalificador. Aunque, tanto él como sus hermanos, siempre se sintieron intimidados ante el padre, a quien calificaban como un hombre fuerte, inteligente, seductor y exitoso en todas las parcelas de la vida, Álvaro empieza a entender que, arropado bajo una cantidad de mentiras, la supuesta vida exitosa de su padre ha sido más farsa que realidad. En contraposición, él desea ser un hombre que celebre los valores que su abuela había privilegiado en la carta: bondad, dignidad, valentía. Valores que su padre había despreciado siempre.

La disyuntiva entre los discursos que han alimentado su infancia y juventud y el discurso que propone su abuela está expresada en el relato de forma poética. La narración de acciones o pensamientos de manera organizada es reemplazada por un flujo de pensamientos, en apariencia inconexos, precedidos por los versos de Antonio Machado:

Españolito que vienes al mundo, te guarde Dios. Porque, para vivir aquí, hay cosas que es mejor no saber, incluso no entender. Pero yo te quiero, y confío en ti y sé que serás un hombre digno, bueno y valiente, como para perdonar a tu madre, que te querrá siempre y por eso nunca podrá perdonarse del todo. Yo te habría querido, abuela, yo habría sido un hombre mejor si hubiera podido quererte a tiempo, si hubiera podido leer esta carta sin haber tenido que robarla antes. (Grandes, *Corazón* 995)

No resulta gratuito el verso de Machado en abierta conexión con el título del libro puesto que los pensamientos de Álvaro, sin duda, son hermanados por su dilema identitario. De un lado está el mundo de las cosas que es mejor no saber o no entender, universo que le ha legado su padre al crear para su descendencia unas memorias falsas o acomodadas a su conveniencia. Del otro lado, está el mundo de su abuela cimentado en los valores que ya hemos mencionado. La estrategia de Grandes para presentar esta España escindida entre dos bandos

continúa con una paráfrasis de los versos de Machado, esta vez, dirigida a un sujeto colectivo femenino: “Españolita que vienes al mundo, te guarde Dios. Ni Dios ni amo. Ni siquiera el derecho a saber quién eres tú, porque para vivir aquí, lo mejor es no saber nada, incluso no entenderlo, dejarlo como está” (Grandes, *Corazón* 995). Las voces de Julio Carrión, su hija Angélica e incluso Fernando Cisneros, quien ha moderado su discurso, invaden la conciencia de Álvaro invitándolo al estatismo, a la inacción. No obstante, en este flujo de pensamientos, Grandes construye voces alternativas que condenan la actitud timorata de quienes prefieren no saber para ponerse a resguardo de cualquier problema. Si la abuela Teresa llama marionetas a los hombres que no hacen nada por decidir su propio destino, la voz que atraviesa la conciencia de Álvaro metaforiza a quienes hacen lo mismo como “muertos de miedo” (Grandes, *Corazón* 995). El trauma generado por las historias contadas a medias o silenciadas, puede entenderse mejor en función de la noción de fantasma transgeneracional.⁴⁴ El psicoanalista Nicholas Abraham, al respecto de este concepto, explica en “Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology”, perteneciente al primer volumen del libro *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis* que:

The phantom is a formation of the unconscious that have never been conscious -for good reason. It passes –in a way yet to be determined- from the parent’s unconscious into the child’s. Clearly, the phantom has a function different from dynamic repression. The phantom’s periodic and compulsive return lies beyond the scope of symptom. (Abraham y Torok 173)

Asimismo, Abraham sostiene que el fantasma transgeneracional opera como una suerte de ventrílocuo o como un extraño dentro de la propia topografía mental del sujeto al que hace sufrir con su retorno periódico. Una vez que la topografía mental de Álvaro, para emplear las palabras de Abraham, ha sido conmovida por el trauma del pasado de sus ancestros, el

sufrimiento para él surge de una manera tan dolorosa que, inicialmente, parece querer optar por la ignorancia de lo sucedido, es decir, acceder a una especie de “lienzo blanco” en lo que atañe a las memorias. Privilegio que no sólo querría para sí sino para todos los descendientes de los dos bandos en contienda:

...lo mejor es no saber, o aún mejor, que nadie sepa, y en eso se resumen tantos años, dos o tres generaciones enteras, casi un siglo de dolor y soberbia. En este punto confluyen las estrategias de la preocupación y del prestigio, la memoria de los vencedores y la de los vencidos, intereses distintos y un solo resultado para los hijos, para los nietos de todos. (Grandes, *Corazón* 996)

La oración inicial de esta cita es claramente irónica pues el hecho de que se haya guardado silencio no implica realmente aquiescencia de parte de la voz a la que se ha cedido la narración. Es, realmente, la apertura para la denuncia de la tensión provocada por la soberbia de los vencedores y el dolor de los vencidos. Tensión que se hace extensiva a las siguientes generaciones, la de Raquel, Álvaro, Fernando y Adolfo. La conclusión sobre la España –la de los que callan y se acomodan o la de los que denuncian y se muestran interesados en la acción– por la que se decidirá Álvaro está construida a partir del mismo poema de Machado en la que se recuerda el verso que sirve de epígrafe a la novela “Una de las dos Españas ha de helarte el corazón” (Grandes, *Corazón* 996). Los sentimientos encontrados del protagonista se resumen en las antítesis que expresa su pensamiento al final de su experiencia epifánica “Mi corazón estaba helado y ardía” (Grandes, *Corazón* 996). Sin embargo, hay una decisión clara por erigirse como amo de su propio destino, no ser una “marioneta” en los términos de su abuela Teresa, que se hacen evidentes al manifestar: “También podía no hacer nada, pero no me salía de los cojones” (Grandes, *Corazón* 996).

La retórica de las Dos Españas y Antonio Machado como ícono republicano

Es inevitable hacer referencia a la noción de debate sobre las Dos Españas en el que intelectuales del país se preguntan por una esencia de lo español. Filósofos, escritores e historiadores, entre otros, han estado en el centro del mismo y el concepto ha evolucionado a través del tiempo. Mariano José de Larra, por ejemplo, en sus escritos periodísticos y libros aboga por una España más aperturista y menos conservadora.⁴⁵ José Ortega y Gasset también refiriéndose a lo mismo habla de una España oficial, envejecida en la tradición y otra España vital cuya raigambre tiene difícil florecimiento dado los obstáculos que le impone la primera. En el mismo orden de ideas, Antonio Machado, en poemas como “El pasado efímero”, de manera obvia, critica la España superficial y analfabeta, a la que rechaza, para proponer en numerosos escritos la necesidad de construir una España educada, profunda y aperturista. Luis González-Carvajal en su libro *Ideas y creencias del hombre actual* hace referencia a lo que él considera la acentuación del debate y a la manera cómo el poema de Machado, empleado por Grandes, resume de manera sucinta esta discusión sobre las Dos Españas:

La división fue acentuándose y a partir de las cortes de Cádiz (1812), España quedó escindida en “las Dos Españas”. Una de ellas era la España católica, monárquica, capitalista porque parecía que esas tres cosas tenían que ir juntas en el mismo paquete. La otra era la España agnóstica, republicana y socialista. Cada una de las Dos Españas bautizó como «anti-España» a la otra España y le negó el derecho a existir. Antonio Machado expresó esta tragedia con versos inmortales “Españolito que vienes/ al mundo, te guarde Dios./ Una de las dos Españas/ ha de helarte el corazón.” (129)

Por su parte Santiago Nadal en *España antes de mañana*, al referirse al tema que nos ocupa, sostiene que:

Ante cualquier problema político, siempre cabe una tendencia derechista y una tendencia izquierdista, conservadora o liberal. Aún cuando ambas se ejerzan dentro del más tradicional de los regímenes: Creo que algunas veces he recordado que en el Consejo de Estado, en tiempos de Felipe II, había dos tendencias bien claras, una digamos, conservadora, personificada por el gran duque de Alba, y otra liberal, que capitaneaba el príncipe de Éboli. Pero esa realidad es un hecho todavía más reforzado desde la Revolución Francesa.

(323)

No obstante, para Luis García Montero, poeta, ensayista y, además, esposo de la autora de *El corazón helado*, apreciaciones como la anterior en la que se asimila liberalismo con izquierda y conservatismo con derecha en todas las épocas son una muestra evidente de las malas interpretaciones que sobre el concepto machadiano de las Dos Españas han hecho algunos. En el artículo periodístico de Javier Rodríguez Marcos titulado “Estos versos que salvaron a Machado”, García Montero expresa:

Machado es lo más parecido que tenemos en España a un poeta nacional. Sus versos están en el vocabulario común, a veces, incluso malinterpretados, porque cuando habla de las dos Españas en *Campos de Castilla* no se refiere a la izquierda y la derecha, sino a los conservadores y liberales que se alternaban en el poder durante la Restauración, un periodo de descrédito de la política en el que había una distancia abismal entre la España oficial y la real.

(Rodríguez Marcos)

Probablemente, aunque el discurso de las Dos Españas haya sido aprovechado para crear un ambiente de polarización en los años del franquismo, la insistencia en él excluye otras realidades del país como la de los nacionalismos periféricos. También resulta obvio que para

García Montero los menos conservadores del siglo XIX, aquellos que participaban de la farsa del poder por turnos, no tienen relación alguna con los dirigentes de izquierda de comienzos del siglo XX como parece sugerirlo Nadal. De igual manera, historiadores como Juan Pablo Fusi en *Franco. Autoritarismo y poder personal* al pensar sobre la escisión de España en estos paradigmas sostiene que la instauración y sobrevivencia del régimen del franquismo:

Fue, en buena medida, la cristalización política de una España real, protagonista de buena parte de aquella historia, la España de clase media urbana y rural y conciencia católica, la España del orden y de la familia tradicional ... la encarnación, por tanto, de lo que Dionisio Ridruejo llamó, en *Escrito en España* ... “el macizo de la raza”.⁴⁶ (22)

Para historiadores como Santos Juliá, quien habla de este tema en su libro *Hoy no es ayer. Ensayos sobre historia de España en el siglo XX*, el dilema de las Dos Españas hace parte de “ciertas concesiones a una retórica definitivamente arcaica” (329) por la que los diputados españoles en el año de 2002 fundamentaron una enmienda transaccional en la que reprodujeron, de manera literal, muchos de los enunciados de la Ley de Amnistía. En dicha enmienda Juliá expresa que aunque no se condena la rebelión militar de 1936 sí se insta a no emplear la violencia para imponer convicciones políticas o establecer regímenes totalitarios, a reconocer las víctimas de la Guerra Civil y la represión franquista y a desarrollar políticas de reconocimiento y de compensación económica para los exiliados de la Guerra Civil y también para los denominados “niños de la guerra”. No obstante para Juliá, a pesar de los logros que implican dichos documentos y acuerdos, lo cuestionable es que han sido empleados “como armas de las luchas políticas del presente” (Juliá, *Hoy* 330).

Resulta obvio que para Grandes el discurso sobre las Dos Españas no hace parte de una retórica obsoleta, como piensa, Juliá. En la autora madrileña está el deseo de poner sobre

el tapete, una vez más, dicho discurso y también la intención de hacer un homenaje a Antonio Machado, el poeta sevillano que habló en extenso sobre éste. En razón de ello escribe en *El corazón helado* escenas donde entrelaza los versos de Machado en el flujo de conciencia del protagonista e incluso escoge ciertos lugares en los que estuvo este poeta de la Generación del 98 para recrear ciertos pasajes de su novela en un intento de mostrar su valor como símbolo icónico de la lucha republicana, tal y como han hecho otros autores o militantes republicanos que en sus testimonios de guerra siempre valoraron tanto la entrega de Machado a la causa de La República como sus dramáticos exilio y fallecimiento⁴⁷. Paul Aubert en su artículo “Gotas de sangre jacobina: Antonio Machado, republicano”, nos da una idea de su importancia como símbolo. En su artículo elabora un recorrido de la actividad política de Machado que evidencia cómo este autor pasó de ser un espectador de ésta a un actor apasionado en la vida política de su país a través de sus ensayos y artículos, su actividad como fundador de la Universidad Popular e incluso sus poemas dedicados a los militares y poetas republicanos. Aubert sostiene: “La trayectoria ideológica y política de este poeta idealista e intimista, que llega a ser un agitador, le conduce a definirse en la vida como un “miliciano más con destino cultural” (309). Es justamente, en ese apasionamiento y fidelidad a la causa que decide defender en la que se cifra su valor de símbolo de ésta aunque, como lo expresa Aubert en su escrito, en aras de la honestidad que defiende, sea tan crítico con muchos de los políticos republicanos de verbo incendiario a los que considera más histriones que interesados en lo que considera el único objetivo de la política, servir al pueblo. Quizá por ello, Aubert trae a colación los versos del autorretrato de Machado, donde éste último, al tiempo que reconoce el carácter revolucionario de sus ideas, mencionando su “sangre jacobina” en el título, ante todo, prioriza el valor que le confiere a la bondad en su propia autopercepción: “y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina/ soy, en el buen

sentido de la palabra/ bueno” (Aubert 310). En consonancia con lo anterior, resulta comprensible que los valores que Grandes reconoce en la abuela del personaje protagónico masculino, y que inspiran al nieto, coincidan con los promovidos por Machado; escritor reconocido por un sector de la intelectualidad española y a nivel internacional también, como una especie de “Poeta del Pueblo” tal y como lo manifiestan Javier Muñoz y Hugo García en su artículo “La memoria política de Antonio Machado durante el franquismo y la Transición”:

En la cultura del exilio republicano, por el contrario, la imagen del menor de los Machado quedó unida de una vez para siempre al recuerdo obsesivo de la Guerra Civil. Citar al poeta o dedicarle unos versos significó en todo momento evocar al director de la Casa de la Cultura de Valencia y al colaborador de *Hora de España* al autor del soneto a Lister y de la elegía a García Lorca. Desde México, Francia o Argentina, antiguos compañeros de lucha de Machado, como León Felipe, José Bergamín y Rafael Alberti, siguieron viendo en él al burgués que, a diferencia de su hermano Manuel, había sabido estar «del lado del pueblo» en la disyuntiva abierta en 1936.

(146)

En generaciones posteriores de escritores, por las mismas razones, la influencia de Antonio Machado como símbolo ha sido innegable. Rodríguez Marcos cuenta cómo el realismo crítico de *Campos de Castilla* y su exilio dramático en Francia “convirtieron a Machado en símbolo”. También hace alusión al homenaje que los poetas de la Generación del 50 le hicieron al bardo. Cuando se cumplieron veinte años de su muerte, la mayoría de ellos viajaron a Coillure hasta su tumba. José Manuel Caballero Bonald, el único poeta vivo

de aquel grupo, expresa en el artículo de Rodríguez Marcos la razón por la cual Machado se convirtió para sus pares generacionales en un escritor icónico:

Se convirtió para todos nosotros en el paradigma de una filosofía social y un enfoque crítico de la cultura que coincidía con el programa poético que entonces se intentaba movilizar. Sus limpias actitudes humanas y políticas, su figura intachable de defensor de la República, supusieron un punto de referencia ideológica tan oportuno como integrador. (Rodríguez Marcos)

Poeta del pueblo, ícono de la lucha republicana, agitador de masas, hombre bueno, la figura de Antonio Machado inspira *El corazón helado* de múltiples maneras.

Un mismo hecho histórico y sus diversas operaciones posmemorísticas

Una vez hecho el énfasis sobre “el influjo machadiano” en *El Corazón helado*, es pertinente decir que en el relato, al final de la búsqueda desesperada de Raquel por parte de Álvaro, la primera confiesa a éste los motivos que la hicieron acercarse a Julio Carrión. Cuando inicia su historia le pregunta a Álvaro si ha escuchado hablar en su casa de los Fernández Muñoz. Al recibir una respuesta negativa de él, a quien esos dos apellidos le parecen muy corrientes y nada especiales, Raquel se da cuenta que los padres de Álvaro poco o nada hablaban con sus hijos del verdadero origen de su fortuna. Apela entonces a la memoria de éste y le confiesa que ella lo conoce desde niña cuando su abuelo fue a reclamarle a su padre por el robo de sus bienes. El dolor contenido por una historia de la que hasta el momento sólo ha sido depositaria aparece en forma de llanto incontrolable: “Y de repente, su llanto explotó, se expandió con la catastrófica necesidad de una presa que revienta, de un dique que se rompe, un río que se desborda para inundarlo todo” (Grandes, *Corazón* 962). La paradoja que plantea el relato de Grandes se puede advertir en esta instancia de la novela. Álvaro ha decidido no hacer caso a las voces que lo invitan a no

escarbar en los secretos oscuros de la familia para evitar complicaciones. Por el contrario Raquel, a quien su abuelo le dio suficiente información para entender la magnitud de la tragedia que había afectado a su familia, se muestra arrepentida de haber conocido lo ocurrido a sus ancestros: “Para vivir aquí, hay cosas que es mejor no saber... Nadie me ha dicho nunca nada tan importante... él murió y yo lo olvidé ... No le hice caso, tenía razón y no le hice caso” (Grandes, *Corazón* 963). La dificultad para estos nietos de quienes estuvieron en las dos orillas del conflicto pasa por la dicotomía del saber-ignorar. Grandes enfatiza en la complejidad de los sentimientos asociados con la transmisión de los traumas familiares indicando que Raquel hubiese preferido no saber porque en su proyecto inicial de vindicación jamás imaginó que fuese a enamorarse del hijo del victimario de su familia. El conflicto para Álvaro es igualmente devastador. No sólo siente que aquello sobre lo que ha erigido su vida ha sido falseado sino que además debe dejar atrás las hipótesis exculpadoras sobre su padre y aceptar que éste construyó su imperio económico y su éxito social valiéndose del despojo a una familia. Justamente la de la mujer de la que está enamorado.

Si el personaje de Raquel se siente aliviado de aclarar el nexo con Julio Carrión, Álvaro se siente “Absoluta, rotunda, pavorosamente solo” (Grandes, *Corazón* 963). Las metáforas sobre su condición emocional y su desolación al conocer la verdad sobre su padre están en relación con los efectos de una guerra, que le había sido ajena hasta que conoció a Raquel. De este modo, su soledad deviene en: “una infinita extensión de tierra quemada, un campo de batalla devastado hasta sus raíces (Grandes, *Corazón* 963), pero quizá la consecuencia más significativa en su forma de enfrentarse a las circunstancias que vive está en relación directa con la pregunta sobre la identidad: “Mi vida había cambiado tanto, tan de prisa, como si mi pasado perteneciera a la memoria de otro hombre” (Grandes, *Corazón* 965). Si las certezas sobre lo que pensaba que era su pasado familiar se desmoronan, el

personaje de Grandes empieza a contraponer las memorias que ha construido para él su padre con las memorias de Raquel que le han sido legadas por sus abuelos. La sensación de soledad y de devastación es reemplazada por una especie de extrañamiento sobre quien ha sido hasta ahora:

Y sin embargo era mi memoria quien me acompañaba, mi memoria, la que me bombardeaba sin cesar con imágenes, con gestos, con palabras viejas y recientes, todas antiguas ya, todas inútiles, y sobre todo, sobre todas, la alegría y la duda, la emoción y el cansancio del hombre que había llegado a aquella casa sólo unas horas antes. Aquel hombre solía ser yo, había sido yo, pero ya no lo era. (Grandes, *Corazón* 965)

Una vez que Álvaro ha tomado la decisión de continuar con Raquel, decide contar a sus hermanos la parte de la historia que su padre guardó para sí. Para sorpresa suya, se entera que la historia que Raquel le ha narrado sobre el robo que su padre realizó a la familia Fernández Muñoz no es desconocida del todo para sus hermanos. De hecho, de los tres mayores, es especialmente Julio quien se acuerda en detalle de todo lo que aconteció una vez se hubo retirado el abuelo de Raquel. La versión que Julio Carrión da a sus hijos mayores para justificar lo hecho y fraguarse su complicidad se soporta en los desafueros que los republicanos cometieron en contra de algunos religiosos o de sus iglesias. Por ello Rafael, el hermano mayor, asegura tanto a Angélica como a Julio que su padre ha obrado correctamente al quedarse con la fortuna de “unos rojos” no solamente porque quería que sus hijos no tuviesen las mismas privaciones económicas de él sino porque aquellos que estaban en el bando contrario al padre: “eran malos, mataban a la gente ¿comprendes? Quemaban las iglesias, quemaban las casas, lo quemaban todo, y además se habían marchado, habían huido porque eran unos criminales, así que lo suyo no era de nadie” (Grandes, *Corazón* 1020). En

el mismo sentido Angélica, la segunda de los hijos, muestra a su hermano las imágenes del libro *España en llamas* en el que se aprecian fotos de gente degollada, fusilamientos, incendios y otros eventos de la guerra.⁴⁸ Ella, fiel al carácter calculador que Grandes le ha otorgado a su personaje, planea conmover la sensibilidad de su hermano Julio para asegurar el apoyo de éste al padre. Comparte con su hermano Rafael la versión que su padre les ha dado sobre la guerra y no duda en culpar a los soldados y partidarios del bando republicano como los únicos que cometieron todo tipo de atrocidades en la guerra: “Esto es lo que hicieron los rojos en la guerra, me dijo. Hoy ha venido un señor, que es tío de mamá y era rojo a decirle a papá que ha vuelto a vivir aquí. Y que sabe que él se quedó con todo” (Grandes, *Corazón* 1021).

Si consideramos esta parte del relato, para el lector de la novela de Grandes, se hace evidente que el proceso de posmemoria resulta más complejo de lo que suponen tanto Hirsch como Young. Ambos centran la dificultad del mismo en lo lacunar, lo fragmentario y lo complejo que es reconstruir el pasado por medio de las fotos, los testimonios o los registros documentales. En esta parte del análisis, Sarlo invita a evitar un discurso único sobre la memoria y la posmemoria pues, desde su punto de vista:

Si se trata del modo en que los hijos procesan la historia de sus padres allí donde hubo fracturas importantes, no sirve identificar sólo una forma invariable. Las diferencias que se pasan por alto provienen de orígenes sociales, contextos e imaginarios e incluso modas teóricas difundidas como tendencias culturales. (143)

La hipótesis de Sarlo en relación a los otros elementos e intereses que inciden en la construcción de la posmemoria sirve de soporte para entender cómo han construido los hijos

o los nietos sus versiones de los hechos a partir de los discursos específicos de sus padres y abuelos.

Este proceso se hace particularmente claro en figuras como el sociólogo Vicenç Navarro que, como profesional en su área y también como descendiente de los vencidos, en diversos artículos, en respuesta al auge memorístico tras la publicación de la denominada Ley de Memoria Histórica, enfatiza la necesidad de diferenciar entre la experiencia de los hijos y nietos de los dos bandos. En su texto “El insulto como argumento. Respuesta a Santos Juliá”, Navarro sostiene:⁴⁹

La memoria de los hijos de los vencedores es distinta a la de los hijos de los vencidos ... Me parece obvio subrayar que en la experiencia habida en cuanto a la memoria histórica, las memorias entre los hijos de vencedores y los hijos de vencidos son distintas, con consecuencias diferentes. Y es lógico, predecible y humano que sean los que tuvieron la experiencia de los vencidos los que desean con mayor intensidad que no se olviden a sus antecesores, que lucharon para conseguir la democracia durante la República y después. Y que como consecuencia sufrieron una represión brutal. En nuestras familias han habido fusilamientos, prisioneros en campos de concentración españoles y nazis, torturas, humillaciones y exilios.

El caso menos complejo para analizar, desde las variables que proponen los investigadores que nos han dado el soporte para nuestra investigación, es el de los personajes de Raquel Fernández Perea y Adolfo Cerezo. Los cuatro abuelos de la primera fueron víctimas directas de la Guerra Civil y sus respectivas parentelas y ellos mismos pasaron por todas las experiencias que menciona Navarro: fusilamiento, prisión en campos de concentración, humillaciones y un largo exilio. En relación al segundo, el abuelo del que se

enorgullece sufrió una muerte acompañada de torturas que él no cesa de recordar a quien quiera escucharlo. Como nietos de los vencidos y, al hacerse adultos jóvenes durante la época en la que ya no se teme hablar ni de la guerra ni de las funestas consecuencias que ésta tuvo para los descendientes de los republicanos, el interés de ambos en que se conozca la saga trágica de sus antepasados adquiere visos de reivindicación y, en el caso de Raquel, también de reparación.

Rafael y Angélica Carrión Fernández, quienes siempre se han identificado con las ideologías de su padre asumen como cierta la versión que él les da de los hechos históricos. De hecho, prefieren ocuparse de los negocios o de las ciencias médicas para mantenerse al margen de la escena política, pues su padre les ha prometido apoyo a todos sus hijos, excepto si empiezan a manifestar algún interés por la política que pueda desviarlos de los que él considera verdaderamente importante. Sin embargo, la manera en la que el padre cuenta su versión de la guerra a los hijos logra que éstos, en materia política, se sientan identificados con el bando de los vencedores. No es gratuito entonces que Rafael, todavía adolescente, sienta la muerte de Franco y las consecuencias que ésta tenía para el bando de los vencidos como algo que puede minar su seguridad familiar, o que considere amenazante que se sepa el expolio que cometió su padre: "... no hables de esto con nadie, y mucho menos con los pequeños, pero que me digas si alguien te sigue o te pregunta algo, porque ahora papá puede tener problemas, como se ha muerto Franco y los rojos están envalentonados" (Grandes, *Corazón* 1022). La postura de Rafael no cambia en el transcurso de la novela. Una vez que Álvaro lo enfrenta para hablarle de su amor por Raquel y del pasado de su padre, Rafael manifiesta que no va a cambiar ningún punto de vista sobre éste o la versión que él les ha dado de la historia puesto que "Es una historia muy antigua, que a estas alturas carece por completo de importancia en cualquier sentido, y que además no podemos valorar porque no

debemos hacerlo” (Grandes, *Corazón* 1120). Aún sabiendo la procedencia de la fortuna del padre, Rafael se escuda en el número de años que han pasado para dejar todo como ha sido hasta entonces. De otro lado, avala las acciones de su progenitor basándose en el precepto de que se pueden cometer todo tipo de atropellos cuando se viven circunstancias adversas:

“...además no debemos valorar, porque no debemos hacerlo. Ni tú, ni yo, ni nadie que no haya vivido aquella época, nadie que no haya tenido que tomar decisiones en unas circunstancias tan terribles que ni siquiera las podemos imaginar” (Grandes, *Corazón* 1120).

Finaliza su argumentación diciendo que ni él ni su hermano ni nadie que no haya sido víctima de la guerra puede objetar el comportamiento de quienes la vivieron. Ante los datos que le da Álvaro sobre la doble militancia de su padre y la historia de la abuela socialista, emite los mismos juicios que su padre. Así, justifica la primera diciendo que su padre simplemente cambió de opinión o que resulta entendible que haya escondido la historia de la abuela pues “aparte de maestra y socialista y republicana era un putón” (Grandes, *Corazón* 1125). Al final exculpa al padre pues piensa que si hubo alguna apropiación indebida por parte de éste, la hizo pensando en el futuro de la familia. Su postura ideológica pone en evidencia su aborrecimiento por las ideas socialistas, los valores liberales e incluso la investigación científica de la cual se burla. Es evidente que este personaje, frente a la política de reparaciones propuesta por los descendientes de los vencidos, prefiere una política del olvido.

Angélica, la hermana de Álvaro y Rafael, se muestra tan sorprendida como su hermano por la información. Pese a ello, la suya no es la postura de quien ha abrazado las ideas del padre sólo por cálculo económico como es el caso de Rafael. Para Álvaro, ella es la fiel representante de los pares generacionales que han preferido mantenerse en la ignorancia política: “Angélica que era más inteligente, pero que carecía en absoluto de cultura política,

se limitó a ponerse nerviosa” (Grandes, *Corazón* 1122). Su pretendido socialismo, enarbolado en cocteles y en reuniones de pasillo insustanciales le resulta también poco convincente:

Yo también sonreí, al comprobar que el trabajoso izquierdismo que mi hermana parecía haber adquirido por vía seminal, era tan débil que no llegaba a traspasar la superficie, a arañar siquiera su antigua convicción de que las víctimas siempre se merecen la suerte que han corrido. (Grandes, *Corazón* 1122).

Otro tanto sucede con los argumentos que esgrime en contra de las familias republicanas para justificar el robo de su padre a los Fernández Muñoz: “A los republicanos les expropiaron sus bienes, sí, pero eso no era robar porque había leyes, tribunales ... Era una consecuencia de la guerra ¿no? Una situación excepcional, y ellos no estaban aquí, ellos ... Lo habían abandonado todo, habían renunciado a todo” (Grandes, *Corazón* 1132). En la conversación con su hermano demuestra su ignorancia incluso de las siglas de los partidos de izquierda durante la Guerra Civil. Refuerza así su personaje la dinámica del olvido entre los hijos de los vencedores, de la que sólo se salva Álvaro. El personaje de su hermana, a pesar de su naturaleza supuestamente “socialista” expone, según lo aprendido de su padre, razones por las cuales es legal despojar de los bienes a quienes han sido vencidos. Su único interés en los episodios que le narra Álvaro sobre el pasado familiar se reducen a pedirle a éste que no cuente a su esposo Adolfo, nieto de los vencidos, la historia de su padre en relación con los ocultamientos de él y los abusos que éste cometió con los Fernández Muñoz puesto que: “Ha pasado mucho tiempo ¿no? Y él siempre está dándole vueltas a lo de su abuelo, está obsesionado con ese tema, tampoco ganaría con saber” (Grandes, *Corazón* 1138). Es claro que, a pesar de reconocer la injusticia de lo ocurrido, lo más importante para ella es no alterar

el mundo de comodidad burguesa en el que se mueve. A pesar de conocer la historia de su abuela republicana expresa juicios negativos sobre ella, alegando que quizá terminó en un penal por matar a alguien o denunciarlo. Se siente en estrecha conexión con los valores que su padre le ha inculcado. Le tranquiliza saberlo en el bando de los vencedores y no oculta el desprecio que le merece el pasado republicano de su familia y los pocos meses que su padre militó en las Juventudes Comunistas. Su rechazo se hace evidente cuando llama a este grupo “eso”. Queda claro que su personaje, a pesar de estar casado con alguien que no se avergüenza del pasado republicano de su abuelo y que además tiene una postura reivindicativa sobre el particular, prefiere deslindarse de la genealogía que la vincula con su abuela paterna y optar por el silencio en relación con el pasado. De este modo, la mirada de la representación de la posmemoria en los personajes de *Grandes* pone de manifiesto como, en realidad, el “pacto de olvido” al que Juliá y otros autores hacen referencia, sirve como una legitimación de los abusos de los vencedores durante la dictadura.

El otro hermano, Julio Carrión González, en su adolescencia, elabora una idea del heroísmo guerrero de forma paralela a la construcción que hace de la figura paterna. Constantemente pregunta a su padre por las hazañas de guerra a pesar de que éste siempre se muestra incómodo con sus preguntas. Cuando entiende, a partir de la conversación con sus hermanos mayores, que su progenitor ha obtenido el éxito económico y social a costa de la ruina de una familia republicana, se siente culpable por gozar de los beneficios que tendrían que disfrutar los miembros de la familia desposeída y deja de sentir admiración por quien había sido su figura modélica: “La verdad es que ya no le admiraba, ni me importaba que estuviera orgulloso de mí” (*Grandes, Corazón* 1025). A los quince años ya tiene claro que su padre es un hombre sin escrúpulos, pero asume la conciencia de este hecho y de los años que vienen para él con una especie de cinismo pragmático que le permite vivir en una burbuja

tratando de ignorar lo que ya sabe: “No es que se me olvidara, porque nunca se me ha olvidado, pero ... Me acostumbré a vivir como los demás, a vivir como si no supiera, como si no me importara nada” (Grandes, *Corazón* 1025). Su postura es de apoyo a Álvaro, pero le deja claro a éste que no está interesado en explorar mucho sobre el pasado de sus ancestros y sobre lo que ocurrió en la guerra pues para él prima la consecución del bienestar personal: “Hazme caso Álvaro, que sé de lo que hablo. Dedicáte a vivir, y piensa en ti, joder. Olvídate para siempre de papá. Eso también funciona” (Grandes, *Corazón* 1027).

Finalmente, Clara Carrión González, la hermana menor, al enterarse de los descubrimientos de su hermano sobre la familia no sólo le pide que deje las cosas como están sino que suplica a Álvaro que no confronte a la madre considerando la frágil salud de ésta. Tiene claro que su prioridad es el bienestar y la unión de la familia a la que se debe querer sin hacer juicios morales sobre los comportamientos de cada miembro. Piensa, como todos los hermanos de Álvaro, que es inútil gastar esfuerzos en investigar sobre un pasado que parece muy lejano y que además podría traer una serie de problemas que prefiere no afrontar: “Clara no quería saber, prefería ignorar la cantidad y la calidad de cuanto desconocía, se había empeñado en vivir, o hacer como que vivía, dentro de su propio invernadero de paredes de cristal” (Grandes, *Corazón* 1206).

La nueva versión sobre la historia de la familia, que Álvaro construye para sus hermanos, es rechazada por Clara que soporta su postura con argumentos emotivos. Es enfática al expresar a su hermano que si, ella hubiese tenido acceso de primera mano a la versión real sobre el pasado familiar jamás se hubiera sentido desestabilizada como Álvaro:

Esta historia volvería loco a cualquiera... Álvaro a mí no ... cuando intentó contarme que la chica esa por la que has dejado a Mai es prima nuestra, y que te ha contado ... No sé, cosas horribles de papá y de mamá y de la abuela

Mariana, ¿no? Le dije que no quiero saberlas, y te lo digo a ti, ahora, yo no quiero saber nada. Ni hoy ni nunca, nada.” (Grandes, *Corazón* 1204)

Los argumentos de Clara resultan tan hipócritas y tan acomodados a sus sueños de bienestar burgués como los de sus hermanos. Aunque su personaje se muestre como adalid de la familia, el esfuerzo por la defensa de esta institución sólo le alcanza para su círculo más cercano pues, aunque sabe que otra parte de su familia fue despojada por los suyos, prefiere ignorar cuanto le dicen de manera consciente.

En cuanto a los demás personajes del relato como Fernando Cisneros y Mai, pares generacionales de Álvaro y sus hermanos, a medida que avanza el relato la situación se torna compleja. Ellos dos, como el protagonista masculino de Grandes, provienen de familias en las cuales se repite idéntico procedimiento que en la familia de Álvaro, esto es, ocultar el pasado republicano de los miembros “rebeldes” de la familia o aprovechar la derrota de los vencidos para obtener provecho económico de los bienes que se vieron obligados a dejar. Podría decirse que el microcosmos representativo de lo que fue la España a la que alude la novela de Grandes, se replica en otras subtramas del texto. Estas últimas son alimentadas por el relato de otras sagas familiares tan heridas por la guerra como lo fue la protagonizada por los Fernández Muñoz.

A modo de ilustración podemos analizar el siguiente ejemplo. Cuando España está en el periodo transicional Álvaro y Fernando se conocen en la universidad. Aunque el segundo está enterado en detalle de lo ocurrido en la Guerra Civil y cuenta como anécdota que lo enorgullece la vivencia difícil de su abuelo que fue encarcelado por escribir en contra del régimen franquista, de manera oportunista y, dado que milita en partidos de la izquierda, emplea la experiencia de su abuelo para conmover a las mujeres jóvenes que comparten sus ideas políticas con el fin de obtener réditos de tipo sentimental y sexual. Posteriormente,

confiesa a Álvaro que aunque la historia de su abuelo es cierta, la de su abuelo biológico, por el lado materno, dista mucho de ser encomiable: “Por desgracia, mi abuelo de verdad se llamaba Florencio Jiménez, confesó al fin, no era ni facha, nada, una mierda. Tenía una tienda de ultramarinos en Legazpi, e hizo una fortuna durante la guerra con el mercado negro al amparo del prestigio de su familia roja, de toda la vida” (Grandes, *Corazón* 390). De modo oportunista, Florencio Jiménez llama la atención de los falangistas cantando el himno propio del partido desde el balcón de su casa. Por pertenecer a una familia republicana lo encarcelan, pero él, no siente ningún reparo en negociar su libertad a cambio de hacer delaciones tanto de su propia familia como de los amigos de ésta. Desaparece con todo el dinero que ha ahorrado en su negocio y se establece con comodidad en Mallorca, quedando impune su traición. A pesar de que Fernando se muestra en público como una persona que quiere reivindicar la memoria de quienes sufrieron los abusos del régimen franquista, no permite que trascienda en la esfera pública la historia de su otro abuelo. Aunque condena el proceder de éste y no se apoya en justificaciones de ideología política para tratar de disculparlo, también se muestra partidario de “los silencios convenientes”. A pesar de tener una ideología política diferente a los hermanos de Álvaro teme, como ellos, el escrutinio del pasado pues prefiere que los errores de quienes le precedieron en su genealogía no se conozcan. Entiende a la perfección el dilema de Álvaro al conocer la verdadera historia de su padre, pero no comparte con éste la conmoción interior que los hallazgos le causan: “Lo de tu padre no es tan extraño, Álvaro aunque a ti te lo parezca ... Cada familia tiene un armario cerrado, lleno hasta arriba de pecados mortales” (Grandes, *Corazón* 302). No resulta entonces gratuito que aconseje a su amigo “dejar todo quieto”. La voz narradora de Grandes, de alguna manera, no aprueba su conformismo pues no duda en narrar pasajes donde se hace evidente la vida de falsedad, mediocridad y escasa satisfacción que tiene este personaje: “El

principal problema de la carrera política de Fernando Cisneros era la pereza que le inspiraba todo lo que no fuera hacer política, es que cada vez leía menos. A su lado yo era el rey Midas de los tramos de investigación, la abeja reina de los currículos” (Grandes, *Corazón* 291).

Mai o Inmaculada, la esposa de Álvaro es presentada en el relato como una mujer atractiva y profesional que se siente muy satisfecha con su vida de esposa, madre y funcionaria del gobierno. En principio, parece compartir el pensamiento progresista de su esposo, pero no duda en dejarse seducir por el encanto personal y los elogios que le hace su suegro, quien la considera la nuera favorita. Cuando su esposo le cuenta lo que para él es “el lado oscuro de su padre”, Mai confiesa que la historia “le da repelús” pero expone ante Álvaro el mismo argumento que Rafael, el hermano mayor: “Pero también hay que comprenderlo, ¿no?, porque el pobre, a ver, ¿qué iba a hacer? En aquella época, con lo que este país, una vida tan dura, y el hambre que estaban pasando” (Grande, *Corazón* 410). No comprende la actitud exaltada de Álvaro y enfatiza asimismo, que durante la guerra, que es una situación compleja, las personas reaccionan de manera poco predecible siendo atenuantes de su conducta tanto el exceso de violencia como los odios que se propagan. A través de este discurso intenta no tomar partido por ninguno de los dos bandos que se enfrentaron. Quizá por ello dice que si ella hubiese vivido aquella época, se habría declarado pacifista. Su ambigüedad discursiva, sin duda, está marcada por su historia familiar. Si Julio Carrión ocultó el pasado de su madre como militante republicana, el padre de Mai hizo lo mismo al desterrar de la memoria de su familia todo recuerdo de su padre Herminio López, quien se alistó para combatir al lado de los republicanos, en cuyas filas murió. Su historia es evocada por Álvaro al tratar de entender la suya:

Por eso, antes de volver a pedir perdón, recordé al pobre Herminio López, el abuelo sin rostro, sin cuerpo y sin virtudes, sin memoria y sin herederos, el

hombre sin historia. Tal vez no fuera culpa de Mai, pero a la fuerza tenía que ser culpa de alguien porque las manzanas no crecen en la tierra. Las manzanas caen necesariamente de los árboles. (Grandes, *Corazón* 412)

La novela alude a cómo, de modo oportunista, el padre de Mai borra todo rastro de la historia de su progenitor para poder realizar un matrimonio ventajoso con la hija de un militar del régimen. De alguna manera este comportamiento se va a perpetuar en Mai, personaje que, a medida que transcurre la novela, se va a mostrar insolidaria con el drama que vive Álvaro una vez que ha terminado la investigación sobre su abuela y su padre. En la finalización del relato, la separación física de la pareja va paralela a la separación ideológica. A pesar de tener, como Álvaro, un abuelo victimizado por las fuerzas nacionales, a Mai no le interesa reivindicar la memoria de éste. Cómodamente instalada en una vida de bienestar doméstico en la que nunca falta el dinero, se muestra carente de escrúpulos a la hora de disfrutar la fortuna que le dejó su suegro una vez realizados los trámites de la herencia. En cierta forma, la indiferencia que Mai demuestra por la reivindicación de los abuelos victimizados es directamente proporcional al entusiasmo que demuestra Raquel por el mismo tema. No es extraño entonces que el personaje principal decida apartarse tanto de ella como de sus hermanos para poder dar continuidad a su relación con Raquel.

Personajes femeninos, justicia y memoria

En la novela de Grandes la noción de recordar va claramente ligada a la idea de hacer justicia, sin embargo aunque tanto Álvaro como Raquel, al final del relato, trabajan por este objetivo, es evidente que el primero lo hace a instancias de la última. En ese sentido, es importante señalar que no se trata únicamente de una división asociada con pertenecer a una familia de vencedores o vencidos, ni tampoco con el nivel de acomodo de los personajes en lo que respecta a su situación pecuniaria pues Grandes, de alguna manera, plantea en su

ficción una división de género entre los personajes pertenecientes a la familia Fernández.

Así, las mujeres pertenecientes a esta familia, no muestran la misma resignación frente a sus tragedias en la Guerra Civil que se evidencia en los miembros masculinos. Raquel, en los hechos cronológicos del relato, ha contado en su familia con dos mujeres que se han negado a olvidar lo ocurrido, pues ambas perdieron en la contienda sus esposos, su fortuna, el respeto social que se les confería como mujeres casadas e incluso el derecho a recordar la memoria de sus seres queridos, todos fusilados por el régimen de Franco. Tanto Paloma Fernández Muñoz, hermana de su abuelo Ignacio como Casilda, la viuda de Mateo Fernández Muñoz anteceden a Raquel en su intento de no olvidar lo ocurrido.⁵⁰ Es evidente que Grandes no limita el papel de estos personajes a acordarse del fusilamiento de sus respectivos esposos. Paloma sufre con estoicismo el exilio en Francia y la separación de su esposo. Una vez que ha llegado al país galo, es ella la que abre las puertas para emplear a otros familiares en oficios diversos. Su belleza, discreción y solidaridad con su núcleo familiar y otros exiliados hacen que sea una persona muy apreciada por sus allegados. A pesar de la manera digna cómo hace frente a los primeros meses de su exilio, su existencia cambia en el momento en que se entera a través de una carta de la condena de su esposo Carlos Rodríguez, quien ha sido delatado ante los falangistas por su prima Mariana:

Dos días después del entierro, mientras limpiaba la cocina escuchó un alarido de dolor y el ruido de un golpe seco, como si un objeto pesado se hubiera caído de un armario. Entonces salió corriendo y se encontró a Paloma en medio del pasillo y un barullo de papeles revueltos, arrodillada en el suelo, dándole puñetazos a las baldosas. (Grandes, *Corazón* 599)

A partir de este momento, la existencia de Paloma se concentra en rememorar el amor de su esposo: “Carlos me quería tanto, me mimaba tanto, me lo consentía todo ... estaba tan

enamorado que nadie se fijaba en mí, nadie sabía cuánto, cómo le quería yo” (Grandes, *Corazón* 713) y en vivir un duelo constante por éste.

Su destino de viuda inconsolable e impotente para vengar la muerte de Carlos cambia cuando conoce a Julio Carrión. A pesar de que es considerada la mujer más asediada de París no presta atención a ninguno de sus pretendientes pues considera que salir con alguno significaría mancillar la memoria de su esposo. La relación con Carrión nace de su sed de venganza. Cambia una noche sus vestidos monjiles por un traje negro escotado, unos tacones altos y maquillaje acentuado para seducirlo y asegurarse, con ello, su complicidad en la venganza en contra de su prima Mariana: “Húndela, destrózala, machácala. Y cuando termines con ella, dile que vas de mi parte” (Grandes, *Corazón* 706). Al conocer las verdaderas intenciones de Paloma con Julio, queda claro que su repentino interés por él no es una superación del duelo que ha vivido por siete años. “La Viuda Roja”, como la llaman sus pretendientes, sigue enferma. Podemos emplear las nociones freudianas de duelo y melancolía para entender su comportamiento. Freud, en su texto *Mourning and Melancholia* afirma que el duelo es la reacción frente a la pérdida de una persona amada y que algunos de los comportamientos del enfermo melancólico son “cessation of interest in the outside world, loss of the capacity to love, inhibition of all activity, and a lowering of the self-regarding feelings to a degree that finds utterances in self-reproaches and self-revilings” (244). Dichos síntomas se hacen evidentes en el episodio de su entrega calculada a Julio Carrión. Aquella noche su discurso es una larga acusación contra la deslealtad de su prima Mariana, pero también contra su propia naturaleza que ella juzga de manera severa: “Yo soy peor que mi marido y quiero vengarme. Me da igual que no sea bueno, que no sea útil, que me haga daño. Quiero vengarme, es lo único que me importa” (Grandes, *Corazón* 713). Los otros síntomas de su estado melancólico están dados por su aislamiento de todo cuanto acontece en el

exterior una vez que ha conocido la traición de Julio. Aunque la acción de éste deja estupefacta a la familia, todos siguen con su vida tratando de hacerse más llevadero el exilio. Paloma, por el contrario, se derrumba: “Ella fue la que sufrió más, ella, que era la que más había sufrido, Paloma delicada, violeta y melancólica, con sus ojos azules tan grandes y tan frágiles, ella fue la que más sufrió, la que más perdió al perderlo todo” (Grandes, *Corazón* 804-805). Su odio exacerbado hacia quienes considera culpables de su perturbación, se transmutan en el sadismo que reconocemos en las expresiones que emplea para solicitarle a Julio Carrión que ejecute su venganza. En el trabajo que ya hemos citado de Freud se hace la conexión entre el comportamiento sádico y las tendencias suicidas que llevan a Paloma a atentar contra su vida: “It is the sadism alone that solves the riddle of the tendency to suicide which makes melancholia so interesting –and so dangerous” (252). La resistencia a volver a enamorarse, su relación con Julio Carrión -leída por sus allegados como la superación de su estado de duelo- y la traición de éste que la lleva a saberse víctima de una venganza fracasada que empeoró aún más su situación y la de su familia, dan inicio a un proceso de degradación física y espiritual. Paloma no sólo perderá su belleza legendaria sino que se presentará, en esta ficción, como un personaje amargado que irá cortando todos los lazos con el exterior hasta negarse a emitir palabra alguna.

La novela de Grandes intenta rescatar la voz silenciada de Paloma a través de su sobrina nieta, Raquel. Por lo anterior no resulta gratuito que Álvaro después de mirar las fotos de su padre con una bella desconocida –que no es otra que Paloma- al visitar después a Raquel empiece a ver cierta similitud entre las dos mujeres. De este modo, lo que Álvaro considera una conexión incoherente en su mente, no es más que una prolepsis del relato:

... sus ojos relucían, brillaban con tanta intensidad que por un momento su rostro me recordó al de aquella bella desconocida que se llamaba Paloma, y

me pareció ver algo más, una semejanza en la forma de la cara, en el ángulo que formaba su cuello con su barbilla y hasta en la prominencia exacta de los pómulos. (Grandes, *Corazón* 426)

En cierta forma, Raquel no sólo hereda algunas de las facciones de su tía abuela sino también sus odios. Si Paloma fue la única Fernández Muñoz que no olvidó y que se consumió en un duelo eterno hasta su muerte, Raquel logra que su decisión de no olvidar se convierta en el motor de su venganza. El esquema vindicatorio que propone la novela en ambos personajes se desarrolla de manera análoga aunque con resultados diferentes. Paloma seduce a Julio Carrión con la idea de que él lo vengue de su prima Mariana, Raquel se propone vengar a su abuelo muerto y a toda la familia Fernández Muñoz. Con este objetivo investiga cómo extorsionar a Julio Carrión para ajustar cuentas con él y, de paso, obtener un dinero que pretende compartir con su familia para resarcirla del robo realizado por Carrión. Al ser traicionada por éste último, Paloma enloquece, intenta suicidarse y, al fallar en su intento, se resigna a vivir una existencia de amargura que recuerda a sus hermanos y sobrinos el peso de la derrota de la guerra. No logra llevar a cabo ninguno de sus propósitos de venganza ni tampoco rescatar lo robado por Mariana y después por Julio. Raquel, que nunca supo con claridad la historia de su tía abuela Paloma, a quien siempre consideró como una mujer desagradable y poco atractiva, logra llegar hasta la esfera de poder de Carrión para chantajearlo. No sólo obtiene de él un piso muy lujoso sin que le toque pagar nada, sino que logra enfadarlo hasta el punto que el relato insinúa que es la causante del ataque que acaba con la vida de éste. Sin embargo, el hecho de ser la heroína vindicadora de su familia, se contrapone a su sentimiento amoroso por el hijo del victimario de ésta. Estos sentimientos encontrados la llevan a un estado de desesperación que raya en la locura. Esta situación es muy similar a la padecida, años atrás, por su tía abuela: “Estaba mucho más delgada, más

pálida, tenía los ojos hinchados y la piel de los párpados fina y tensa como un pergamino. Al mirarla, vi el rostro de una mujer aterrada, consumida, sola y exhausta” (Grandes, *Corazón* 895). La satisfacción de llevar a cabo la venganza de su familia no llega a darse porque dicho proceso va aparejado con la posible pérdida de Álvaro. Para analizar lo ocurrido con los procesos de ambas mujeres podemos hablar nuevamente del fantasma transgeneracional, término que ya habíamos mencionado en relación con el estudio realizado por Nicolas Abraham y Maria Torok.

A este respecto las teorías psicoanalíticas, como la citada anteriormente, se encuentran en el origen de la articulación del término posmemoria postulado por Hirsch. Por ello, no resultan gratuitas en su texto las referencias a Sigmund Freud, Jacques Lacan, Nadine Fresco, Jacques Derrida y Julia Kristeva, entre otros reconocidos analistas. Al revisar las fuentes que fundamentan las hipótesis de Hirsch sobre el proceso posmemorístico, es posible aplicar y expandir algunos conceptos originados en el psicoanálisis para una interpretación más rica de la novela de Grandes como la diferencia entre transmisión transgeneracional y transmisión intergeneracional y la noción de telescopaje asociada con la denominada teoría fantasmática.

En el texto titulado “La transmisión transgeneracional del psiquismo” las investigadoras Margarita A. Tapia Paniagua y Nohemí Pérez Mendoza, quienes han recopilado algunos de los trabajos más importantes de los teóricos de este campo, sostienen que:

Actualmente se considera que el psiquismo humano posee una “herencia psicológica”, adquirida por un proceso de aprendizaje de patrones o estilos de comportamiento que los miembros de la nueva generación toman de los adultos que fueron significativos en su desarrollo. Las personas tienden a

repetir acontecimientos que los marcaron en forma temprana. Sin embargo parece ser que no sólo se repiten las cosas que ocurren directamente entre una madre o padre y su hijo(a), (transmisión intergeneracional) sino que también existen influencias del mundo representacional de los abuelos en el desarrollo y en la estructuración psíquica de un nuevo ser, (transmisión transgeneracional). (46)

Desde lo postulado por la teoría fantasmática trasgeneracional la ligazón de la vida de Raquel con lo acontecido a su tía abuela Paloma puede asociarse con la noción de telescopaje que es la adquisición de una información construida a través de generaciones previas y, expresada en ella, a través de síntomas.⁵¹ Según estos presupuestos, Raquel presenta entonces una identificación inconsciente alienante con Paloma que fue adquirida por ella en razón del amor que profesaba por su abuelo, poseedor de una cripta o secreto. En el texto *El psiquismo ante la prueba de las generaciones*, en el que varios psicoanalistas escriben al respecto de este fenómeno, Claude Nachin sostiene: “La cripta entraña un mundo fantasmático particular que lleva una vida separada y oculta; son fantasías de incorporación que se manifiestan clínicamente en el período de descompensación de los pacientes” (83).

Si analizamos la manera en que Raquel hurga en el pasado familiar para intentar desentrañar la historia que no le cuentan, entendemos la razón de su búsqueda si aceptamos que, como lo proponen Tapia Paniagua y Pérez Mendoza, el sujeto que presenta el síntoma, de alguna manera, desea abrir las compuertas del secreto guardado para poner fin al sufrimiento familiar. Misión que se ha impuesto la protagonista femenina de Grandes. En algunos casos, queda claro que este deseo por descifrar lo acallado por diversos traumas que son reprimidos, lleva a acciones que logran liberar parte del sufrimiento, en otras

ocasiones, el sujeto repite, de manera inconsciente, el drama ancestral. En la novela de Grandes los evidentes síntomas de alienación emocional que presenta Raquel -al confesar a Álvaro que es su pariente lejano y que urdió un entramado de venganza contra el padre de él- desaparecen una vez que éste admite que el amor que siente por ella le hace perdonarle sus mentiras. Al darle una posibilidad de éxito como pareja amorosa a Raquel Fernández y a Álvaro Carrión, el duelo fantasmático forjado con el binomio Paloma Fernández-Julio Carrión, caracterizado por el desequilibrio y el fracaso de la mujer, termina por ser elaborado de manera positiva por los primeros. Según Nachin, el trauma hace que las víctimas directas y de las siguientes generaciones reaccionen frente al lenguaje de manera diferente. Quienes padecen de manera directa el trauma, no desean decir nada de éste, se crea entonces la categoría de lo indecible. Como consecuencia, la siguiente generación, que lidia con lo acontecido, no lo nombra, se da origen, entonces, a lo innombrable. En *El corazón helado*, es evidente esta categorización. Recordemos que la primera información que Raquel tiene de lo ocurrido con el robo es a través del eufemismo “lo de Carrión” que emplean sus abuelos y padres. La última categoría es la de lo impensable. Si la cripta o secreto continúa sin ser revelado, las siguientes generaciones pasarán de lo innombrable a lo impensable, que es la última categoría que proponen los psicoanalistas. En este último estadio del trauma transgeneracional el sufrimiento se habrá acumulado de tal manera que difícilmente logrará resolverse. Grandes, mediante las acciones de los personajes de Álvaro y Raquel, no quiere permitir que esto suceda. La necesidad de impedir la evolución de lo indecible a lo impensable puede comprenderse como una de las moralejas que el texto de esta autora desea transmitir a sus lectores.

En el caso de Álvaro y sus hermanos, la resolución fantasmática será diferente para cada uno de ellos. Aunque al principio todo el malestar recae en Álvaro cuya conciencia

evoluciona a todo lo largo del relato, su dolor al conocer las historias que fueron indecibles, innombrables e impensables en su familia, se transforma en la voluntad de darle a éstas pensamiento y voz con la idea de terminar con la cadena de mentiras que ha ido configurando su nudo familiar. Grandes construye, entonces, un personaje que reconoce que: “... había llegado el momento de trazar una raya en el suelo y saltarla con los pies juntos para empezar de nuevo, al otro lado” (Grandes, *Corazón* 1212). El trazado real y metafórico para que Álvaro pueda llegar a la catarsis después de la dura experiencia de descryptar los dramas familiares ocurre cuando toca el timbre de la casa familiar, enfrenta a la madre y se autocuestiona por su pusilanimidad anterior con ella. “Yo no había asumido el dolor de mi madre, no había querido pensar en eso, no podía hacerlo... No había querido calcular su desesperación, medirla con mi culpa, porque entonces no habría sido capaz de moverme, no habría sido capaz de hacer ni de decir nada” (Grandes, *Corazón* 1212). Confrontar a la madre anciana para exigirle que diga la verdad sobre el ilícito despojo cometido por su madre y su esposo, posibilita a Álvaro el valorarse de una nueva manera muy alejada del cinismo de sus hermanos: “Yo iba a ser un hombre digno, bueno, valiente, y a lo mejor me equivocaba, pero sentía que estaba haciendo lo que tenía que hacer, y lo hacía por amor” (Grandes, *Corazón* 1212).

De otro lado, como ya hemos afirmado en el análisis que se ha hecho sobre los hermanos de Álvaro, todos, sin excepción, una vez develado el secreto de su padre, prefieren continuar sus vidas sin hacer ningún cambio al respecto. Mientras ellos siguen la cadena de lo indecible a lo impensable, Álvaro decide luchar para superar su trauma. Al respecto, el escritor valenciano Rafael Chirbes, autor de novelas como *La buena letra* y *Crematorio*, en las que hay temas compartidos con la novela que estamos analizando, cuando Alfonso

Armada le pregunta sobre la legalidad de fortunas como las de quienes desposeyeron a las víctimas del franquismo afirma que:

Es un proceso que hemos vivido aquí mismo. ¿Tras la guerra civil hay alguna fortuna legítima? Ninguna. Porque las que las han mantenido ha sido por connivencia y los que se han enriquecido a la primera ha sido por expropiaciones, por contratas, por subcontratas. No hay riqueza inocente. En cambio sus hijos sí que son inocentes. Sus hijos son mis contemporáneos.

(Armada)

Sin embargo, a renglón seguido sostiene que aunque no considera a los hijos culpables de los pecados de sus padres, los primeros sí gozan de fortuna por las acciones de los segundos. En el caso de la novela que nos ocupa, se hace evidente que, constatar la culpabilidad del padre, es sólo problemático para el protagonista de Grandes y que el hecho de disfrutar de su fortuna deja de ser grato para él cuando comprende que su bienestar económico se ha logrado en detrimento del que le correspondía a otra familia. Sin embargo, su sentimiento sobre este hecho es completamente diferente al de los otros hijos de la pareja Carrión Otero quienes no sólo no se sienten culpables de un hecho que para ellos está muy lejano en el tiempo sino que prefieren romper la relación con el “hermano rebelde” que pide voz y reparación para las víctimas antes que perder cualquiera de los privilegios que les ha traído su posición económica y social construida con base en la desposesión de la familia Fernández Muñoz.

La otra viuda de la familia que no olvida lo ocurrido y que realiza acciones para preservar la memoria de su esposo es Casilda. Llega a la familia Fernández Muñoz a través de su relación con Mateo del que tiene un hijo. Al igual que Paloma confiesa que ama a su esposo muerto y que cree difícil que otro hombre lo reemplace, sin embargo accede a un nuevo matrimonio: “Yo le dije la verdad, que no creía que pudiera quererle tanto como había

querido a Mateo, ni a él ni a otro, a ninguno” (Grandes, *Corazón* 848). Al quedar viuda Casilda debe sufrir toda clase de oprobios por parte del régimen franquista, su matrimonio no es reconocido y debe resignarse a limpiar casas, labor con la que gana un sueldo que no le alcanza para mantener dignamente a su hijo: “Para ellos yo no era su nuera. Ellos dijeron que mi boda no valía, ninguna boda de la República” (Grandes, *Corazón* 850). Se casa entonces con Andrés, otro hombre que ha estado en la cárcel por militar en la causa republicana. Con él tiene otros dos hijos y una vida mediocre en la que toda la familia sufre penalidades económicas. No obstante, Casilda desafía al estamento franquista que pretende borrar los recuerdos de quienes asesinaron a su esposo. La viuda de Mateo Fernández, pese a la oposición de Andrés y de su hijo, quienes por celos y miedo no aprueban lo que hace, empieza a desarrollar una serie de rituales para recordar al esposo muerto. El duelo que pudo vivir Paloma en el exilio francés no le fue permitido a Casilda en España puesto que a las viudas republicanas se les prohibió vestir de luto: “... allí me preguntaron cómo podía yo saber por quién llevaba luto, si era una puta que iba desnuda debajo del mono y me acostaba con cualquiera” (Grandes, *Corazón* 853).⁵² Pese a todo, este personaje se niega a olvidar su condición de viuda de guerra y con el paso del tiempo empieza a practicar una serie de rituales que le permiten vivir el dolor que siempre ha llevado adentro. Por ejemplo, veinticinco años después de ocurridos los hechos, se viste de negro y compra cada aniversario de la muerte de Mateo un gran ramo de flores que pone en el muro del cementerio. Incluso se atreve a escribir en la pared del cementerio el nombre y los años de nacimiento y muerte de su esposo, sin importar que los guardias civiles borren su inscripción cada vez que la hace. Pese a la actitud de miedo de su segundo esposo frente al régimen, ella hace que el recuerdo de la vivencia con Mateo, el esposo fusilado, habite en su mente y que su memoria dentro del entramado social sea posible con sus pequeños rituales. Al contar su

historia al padre de Raquel en 1964 le dice que va a seguir rindiéndole homenaje a su esposo muerto puesto que “Eso hago y voy a eso voy a seguir haciendo hasta que me muera, porque nadie me lo puede prohibir, eso no me lo puede impedir nadie, ni mi marido ni Franco, ni su puta madre” (Grandes, *Corazón* 852-853). En este sentido, la actitud de Casilda pone en evidencia lo que algunos críticos han remarcado en la novela de Grandes, el papel de liderazgo que juegan los personajes femeninos durante la guerra y después de ésta. Ana Zapata Calle en su artículo “La memoria histórica como tema central en *El corazón helado* de Almudena Grandes” así lo piensa: “La novela se erige para recuperar el papel activo de la mujer tanto en la guerra como en la sociedad actual... Tanto la abuela Teresa como Raquel son activas. Si Teresa organiza movimientos socialistas, Raquel es la que dirige una parte muy importante de la reconstrucción de la historia, la que mueve los hilos, la que pide la justicia y la fuente de saber como transmisora de una memoria compartida”. Al respecto de este tema hay símbolos en la novela de Grandes, por ejemplo, la pulsera de pedida de María Muñoz, la matriarca del clan, opera como una especie de amuleto que se heredan entre sí las mujeres combativas de la familia. No es gratuito que María se la obsequie a Casilda y ésta a su vez al padre de Raquel, quien la regala a su hija. También tendríamos que afirmar que el papel de Casilda trasciende el homenaje solitario a su esposo pues, según las pistas que da el relato, ella y otras mujeres, también viudas republicanas, desafían en grupo al estamento del régimen y se reúnen en las tapias del cementerio a dialogar sobre sus muertos y la necesidad imperiosa de recordarlos siempre para imponerse a las leyes que lo prohíben, es decir, que estaríamos hablando de las mujeres como precursoras de los movimientos de la memoria histórica que hoy son usuales, pero que en la década de los sesenta, en plena vigencia del régimen, eran impensables.⁵³ De hecho, el personaje de Grandes reconoce que su persistencia en recordar la tragedia de la derrota republicana es la única motivación para seguir adelante

con su proyecto vital: “Pero Mateo vivió, vivió y yo viví con él, y para eso sigo viviendo, sólo para eso... Él no lo entiende. No entiende que eso es lo único que me tiene de pie en este país de mierda” (Grandes, *Corazón* 855). Contrasta con el comportamiento de Casilda la actitud de su hijo Mateo, quien, a pesar de pertenecer al bando de los hijos de los vencidos y de los humillados, no está interesado en llevar a cabo ninguna conmemoración por la muerte de su padre. En este sentido, aunque la madre, a pesar de la tragedia y del clima represivo, trabaja arduamente por que los recuerdos pasen a Mateo para aminorar, con ello, lo traumático que ha sido vivir una infancia “como hijo de un rojo fusilado en la guerra” y una madre represaliada por el régimen, todos los esfuerzos por no olvidar son invalidados y boicoteados por él. El legado posmemorístico, a diferencia de lo ocurrido con Raquel, ha sido elaborado por él de una manera opuesta, a pesar de ser ambos descendientes de los vencidos. Sarlo, identifica esta actitud antitética entre los hijos de los vencidos en una contienda bélica. El caso específico de su análisis se centra en aquellos que fueron victimizados por la dictadura en Argentina:

Treinta años más tarde, concluida la dictadura militar, los hijos de estos jóvenes de los años sesenta, muchos de ellos militantes desaparecidos y asesinados por el terrorismo de estado, toman, frente al pasado, posiciones bien diferentes. Al hacerlo también se atienen a normas epocales, que valoran el despliegue de la subjetividad, les reconocen plena legitimidad a las inflexiones personales y ubican la memoria en relación con una identidad no meramente pública. (146)

Pese al discurso materno e imponiendo una subjetividad, sin duda, atravesada por el miedo a ser considerado “anti-régimen”, considera que las ideologías políticas no son de su incumbencia y afirma sentirse muy cómodo y orgulloso de vivir en la España del año 1964

pues es un lugar que él considera poco menos que paradisíaco y sin nada que envidiarle a otros países como Francia o a Alemania. La falsedad de sus apreciaciones es presentada en la novela por Grandes a través de la mirada de su primo Ignacio quien observa la pobreza e inequidad social que persiste en la España de aquella época. En una suerte de justicia poética, su madre no le concede a él la pulsera de pedida de María Muñoz quizá porque sabe que ésta debe pertenecer a quien tenga una actitud tan reivindicativa y justiciera como la que ha tenido ella. De manera obvia, la advierte en su sobrino político Ignacio, padre de Raquel. De esta forma, literal y figuradamente, Casilda permite que el eslabón de la cadena de recuerdos quede debidamente engarzado a una mano que no lo rechace.

Para concluir este capítulo es pertinente decir que en la novela de Grandes se hace evidente cómo la constitución de la identidad de los hijos y de los nietos sí está atravesada por la manera en que las generaciones anteriores han procesado sus vivencias traumáticas. Para algunos de sus personajes resulta vital conocer la historia de sus antepasados a través de su propia retrospectiva, del testimonio de otros parientes e incluso por medio del análisis de fotos o documentos que les den pistas acerca de cómo se vivieron en el pasado unos eventos traumáticos, que, de no ser por la acción de los personajes realizarían la transición de lo indecible a lo impensable. La articulación de la posmemoria supone, en el texto de Grandes, la única vía contra el olvido. No obstante, el hecho de que las acciones de Raquel y Álvaro, sirvan como una proyección de una ambición de justicia social, no impide que haya diversos personajes para los cuales hurgar en el pasado resulta doloroso, problemático e inútil. Consideran que la Guerra Civil es un evento muy remoto y que averiguar lo qué hicieron sus ancestros en aquel tiempo no cumple con sus objetivos de tener una vida cómoda, por lo que no queda lugar ni para la reivindicación ni, menos, para la devolución. Podríamos entonces afirmar que, en la novela de Grandes, la representación de la posmemoria se da como un

fenómeno más individual que colectivo en la medida en que cada personaje vivencia su experiencia del pasado traumático de acuerdo con variables diversas como su origen social, su imaginario, su capacidad crítica o el ser o no hijo o nieto de quien perteneció al bando ganador o al bando perdedor.

Capítulo 3: Posmemoria y herencia intergeneracional en *Lo real*

Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser ¿para qué puede servir, y con qué fin?

Tzvetan Todorov⁵⁴

Lo real es la cuarta novela de la autora madrileña Belén Gopegui. Narra la historia de Edmundo Gómez Risco, un joven que se siente profundamente afectado por el juicio y condena que recibe su padre como funcionario de Matesa (siglas de Maquinaria Textil del Norte S.A.) al estar presuntamente implicado en un caso de corrupción en el que han sido cómplices algunos funcionarios de la empresa y otros, pertenecientes al gobierno español, que, en conjunto, han aprobado subsidios ilegales a través del Banco de Crédito Industrial. El estallido del escándalo coincidió con una etapa que acentuó la imagen de crisis y deterioro de los últimos años del régimen franquista.

La familia de Edmundo ha ido ascendiendo económica y socialmente gracias al empleo del padre como abogado. Está conformada por éste, Carmen Risco, la madre, Edmundo que tiene catorce años cuando estalla el escándalo que conduce a su padre a la prisión y por Fabiola, la hija menor que estudia en un internado en Suiza. A partir de algunas experiencias negativas en su círculo social a raíz del encarcelamiento de su padre, Edmundo decide planear milimétricamente su vida para no repetir el destino de éste. Aunque su amigo Fernando Maldonado Dávila asegura apoyarlo, Edmundo siente que éste pertenece a la misma clase social que utilizó a su padre en negocios turbios para después emplearlo como “chivo expiatorio”.

Edmundo empieza entonces a asistir al colegio y a las reuniones sociales con sus compañeros ocultando los pensamientos que lo pueden hacer vulnerable dentro del grupo.

Cuando su padre termina de cumplir la condena decide ir a estudiar periodismo a la Universidad de Navarra, regentada por el Opus Dei. Edmundo, que se aplica en sus estudios, obtiene excelentes calificaciones y continúa con su estrategia de disimulo pensando siempre en encontrar un modo de mantener el estatus social y económico que tienen sus compañeros sin que dependa del favor de ninguno de ellos. Durante el tiempo de formación académica, Edmundo no cesa en la consecución de pequeños objetivos que lo llevan siempre un paso adelante hacia su meta. Cuando culmina su formación universitaria viaja a Norwich, en el Reino Unido para perfeccionar su inglés. Conoce allí a una joven española llamada Cristina Díaz Donado que lo distrae por primera vez de sus metas a largo plazo. Al enamorarse de ella piensa que puede dejar su vida de impostura y mostrar a los demás su verdadera cara. El romance con Cristina termina pronto y Edmundo ingresa a trabajar en un laboratorio farmacéutico en el cual alcanza gran notoriedad por su eficacia en las labores que le son encomendadas.

Una vez que ha ingresado a su primer trabajo, Edmundo empieza a hacer acopio de información sobre las compañías y las personas que él considera poderosas. Después del laboratorio Edmundo trabaja en varias empresas hasta llegar a ocupar importantes cargos en la Televisión de España, empresa a la que nos referiremos en este trabajo por sus siglas, TVE. Cabe anotar que Edmundo no vacila ni en falsificar su currículum ni en mentir de manera permanente sobre su vida, incluso a su propia familia, para lograr un medio económico que le permita dejar de “ser un esclavo” en términos del universo ficcional que presenta Gopegui. Su objetivo es recopilar el mayor número de información que le posibilite inaugurar lo que él denomina su “empresa de asesorías”. Ésta última tiene como finalidad encontrar clientes en las personas que deseen limpiar su imagen después de algún escándalo o en aquellas que necesiten desprestigiar a alguien por motivos diversos, bien sea para lograr

un ascenso, bien sea para ejecutar una venganza. Las tácticas que usan Edmundo y sus compañeros de trabajo se basan en la propagación de rumores falsos, en el chantaje e incluso en las amenazas anónimas. Para colaborar en su empresa que, por su naturaleza, debe ser absolutamente discreta, elige a Irene Arce, voz narradora de *Lo real*, a Gabriel García Guereña y a Mario Ríos. Edmundo los escoge como compañeros de proyecto no sólo porque los considera altamente competentes sino porque han demostrado ser leales con él o con su padre, el hombre a quien Edmundo intenta redimir con su empresa. A pesar de que todos cuentan con ingresos de sus trabajos o de su jubilación, “la asesoría” del protagonista de la novela de Gopegui termina por generar grandes beneficios económicos que hacen más llevadera tanto su vida como la de sus socios. Al final del relato, Edmundo consigue su propósito al liberarse del sentimiento de esclavitud con respecto a la clase social que siempre miró a su padre con sospecha después del escándalo de Matesa pues consigue ser propietario de una finca de varias hectáreas donde cultiva naranjas, empresa ésta de la que deriva su sustento económico.

A pesar de que el personaje principal de Gopegui, según la cronología que se puede inferir del relato, nace a mediados de los cincuenta, es decir, treinta años después de que estalla la Guerra Civil y de que su padre pertenece al bando de los vencedores dado que trabaja para el régimen franquista en abierta conexión con algunas personas influyentes del Opus Dei, el trauma de Edmundo está más ligado a lo que ocurrió en el tardofranquismo y durante los años de la Transición.

En el artículo “De La conquista del aire a *Lo real*: Belén Gopegui frente a los conceptos de libertad y democracia” de Francisca López, ella también lo ve así cuando afirma que este personaje se rige por “la lógica del mal” debido a “que ha conocido muy joven la arbitrariedad de la justicia –su padre es encarcelado (privado de libertad y dignidad)

por su conexión con el caso de Matesa en el que él es un actor menor, mientras los verdaderos culpables del fraude quedan indemnes” (62).

El estallido del escándalo, hecho del que parte la ficción gopeguiana, coincidió con una etapa que acentuó la imagen de crisis y deterioro de los últimos años del régimen franquista. Juan Pablo Fusi en su libro *Franco. Autoritarismo y poder personal*, resume así las circunstancias que rodearon este caso:⁵⁵

El 10 de agosto de 1969 el Gobierno reconoció que los créditos concedidos a la empresa Matesa por la entonces suma enorme de 10.000 millones de pesetas para la exportación de maquinaria textil habían sido utilizados indebidamente. Varios directivos de la empresa, a los que se suponía vinculados al Opus Dei, fueron detenidos y procesados. (220)

Este tercer capítulo de nuestra investigación tiene como objetivo dilucidar el trauma del personaje protagónico de la novela al tiempo que se analizan las acciones que éste planea y ejecuta para tratar de superarlo. Asimismo, se indaga acerca del nexo existente entre la vivencia del protagonista en relación con el cuestionamiento de la presentación de la Transición española como una experiencia modélica y el papel que desempeñan los personajes femeninos del relato en relación con la manera cómo se lega la memoria a los descendientes o a los jóvenes de la generación siguiente a aquella que ha experimentado el trauma.

En el capítulo anterior mencionábamos la idea de transmisión transgeneracional del psiquismo puesto que hablábamos de traumas que abarcaban tres generaciones. En el caso de Edmundo el concepto que nos dota de más herramientas para entender lo que ocurre en su psiquismo es el que atañe a lo intergeneracional. Tapia Paniagua y Pérez Mendoza en el artículo “La transmisión transgeneracional del psiquismo” que ya hemos mencionado en el

segundo capítulo nos aclaran los conceptos: “En la herencia psíquica de las personas es importante distinguir la transmisión intergeneracional (lo aprendido directamente de los padres) de lo transgeneracional (referente a tres generaciones previas)” (45).

El psicoanalista y psiquiatra estadounidense Murray Bowen sentó algunos de los más importantes principios acerca de la transmisión intergeneracional. Bowen piensa que todos los individuos se desarrollan a partir de sus interacciones con los demás, especialmente, en su relación con la familia. Para él, cada familia gira en torno a un eje que denomina campo emocional. Éste último conecta o liga a los miembros de la familia y siempre está intentando balancear las cargas para que se cree un buen nivel de comodidad entre los miembros de ésta. Para Bowen este campo emocional puede ser pesado o leve en virtud de la poca o mucha libertad que los componentes de la familia tengan para actuar en relación con los demás. Este psiquiatra introduce también el concepto de diferenciación del Yo, útil para nuestro análisis. Un alto nivel de diferenciación del Yo implica una gran capacidad de separarse del campo emocional de la familia, lo que redundará en una mayor objetividad y distancia para resolver los problemas. Por el contrario, un nivel bajo de diferenciación implicará que el propio desarrollo va a estar siempre fuertemente imbricado con los procesos de la familia, lo que genera ansiedades y angustia frecuentes.⁵⁶

En el mismo sentido, al abordar el concepto de transmisión intergeneracional, teniendo en cuenta los postulados de Bowen, José Vargas y Edilberta Ibañez, en su texto “Enfoques teóricos de la transmisión intergeneracional”, afirman que: “El individuo proyecta en los hijos una parte escindida de sí mismo. Proyecta sus propias frustraciones, miedos, injusticias sufridas sobre sus hijos y de esta manera, la transmisión intergeneracional se sigue dando, porque estas relaciones que establece con sus hijos afectan a los mismos”. Agregan, además, que cada hijo le imprime su sello personal a esta manera de ser afectado.

En el caso de Edmundo la diferenciación del Yo que se da entre él y sus padres es baja dado que es testigo presencial de “la caída de la familia” en tanto que su hermana, interna en un prestigioso colegio suizo, sólo llega a saber del drama familiar años después. La frustración del padre por la injusticia sufrida queda expresada en lo que dice a su hijo antes de ir a la cárcel: “Me ha tocado” y “Cuando llegue tu turno procura que no te toque a ti” (Gopegui, *Real* 20). Estas palabras, de alguna manera, van a marcar el rumbo de la vida de Edmundo. Lo que más va a anhelar, desde ese momento en adelante, es tener el valor suficiente para evitar que le pase lo mismo que a su padre. La madre, por su parte, como sugiere Bowen,⁵⁷ va a enfrentar el conflicto incluyendo a Edmundo en él, inaugurando, de este modo, una triangulación en el campo emocional de la familia que va a afectar el proceso de desarrollo de Edmundo. El papel de la madre, a lo largo, de todo el relato, consistirá en completar para el hijo la historia que el padre no ha podido verbalizar, además de recordarle al primero que la culpa no está en su progenitor pues éste fue objeto de una traición: “A tu padre le han traicionado, decía cuando Edmundo insistía en tener más datos” (Gopegui, *Real* 20). La mudez del padre y la información medida que suministra la madre hacen que Edmundo la busque por su cuenta a través de las publicaciones contrarias al régimen donde se habla en extenso del escándalo Matesa.

El encarcelamiento del padre que sume en desgracia y confusión a la familia empieza a afectar a Edmundo en su vida escolar. Algunos de sus condiscípulos dejan de hablarle y otros, que nunca habían reparado en él, lo tratan con conmisericordia, incluyéndolo en salidas sociales a las que antes no lo invitaban. La imposibilidad que tiene Edmundo de responder con la normalidad de un adolescente psíquicamente sano ante estas invitaciones, se evidencia en la novela de Gopegui, cuando la voz narradora imbrica los pensamientos de Edmundo con las acciones de éste frente a sus compañeros de curso:

Como si hubiera una pócima hecha con las lágrimas guardadas por su madre y ella se la hubiera dado diciendo toma, hijo, bebe este trago de sabiduría, Edmundo había comprendido que para defenderse de la compasión, de esa manifestación temible del poder que era la compasión, el orgullo no bastaba. (Gopegui, *Real* 22)

Por esta razón no rechaza las invitaciones de sus compañeros, pero nunca se comporta con la desprevención del adolescente que es. Sabe que si se niega a las actividades de sus compañeros y se aísla del grupo, al que empieza a pertenecer sólo en apariencia, la conmiseración para con él va a resultar mayor. Empieza entonces a planear cada una de sus acciones, pero siempre en relación con lo que ocurre en el campo emocional familiar.

Este temprano desencanto de Edmundo, su precoz escepticismo en torno a la veracidad de los valores del bien, la justicia y la bondad que le había inculcado su madre a través de la educación católica, empiezan a ser cuestionados por él. Por esta razón, Irene Arce llega a definir a Edmundo como “un ateo del bien” que “No actuaba en aras del bien propio, ni por el bien de otros, ni por el bien futuro de la humanidad” (Gopegui, *Real* 13). Posteriormente, experimentar de modo negativo su primera relación de noviazgo acentúa su escepticismo. Jimena Sainz de la Cuesta, la primera joven a la pretende, decide romper la incipiente relación con él debido al prejuicio que siente cuando se entera que el padre de Edmundo está en la cárcel. De alguna manera, Edmundo, si lo pensamos en términos de lo que plantea Bowen, empieza a hacer evidente la poca diferenciación del Yo que tiene en relación con el campo emocional de su familia. En un segundo encuentro, ante la displicencia que manifiesta Jimena por sus halagos, Edmundo sospecha que la actitud se debe a que se ha enterado de lo ocurrido a su progenitor y acierta en ello:

¿Sabes Jimena? Yo había pensado que tú te dabas cuenta de las cosas. La mayoría de la gente, si le preguntáramos, diría que esto es una cafetería y que tú y yo somos dos adolescentes tomando café un viernes por la tarde. No tienen ni idea. En realidad yo no soy yo, no soy un adolescente sino que soy mi padre y tú, claro, no quieres beberte un café con mi padre. Pero también soy algo además de ser mi padre. (Gopegui, *Real* 33)

El proceso de resolución identitaria de Edmundo “empieza a enfermarse” de tal modo que cuando descubre el rechazo en Jimena sabe que ésta lo ha fusionado en una díada inseparable con Julio Gómez, su padre. Sin embargo, ante el desplante de ésta, se impone en el protagonista de Gopegui la idea de que él identitariamente “es algo más que la prisión de su padre”. Esta creencia y el discurso materno sobre la dignidad y la compostura que debe tener frente a la desgracia: “que no te compadezcan, que no nos vean llorar” (Gopegui, *Real* 33) le llevan a buscar los recursos psíquicos para enfrentar lo ocurrido frente a sus pares más inmediatos.

Otro tanto le sucede en su siguiente relación con Cristina. Aunque ella le expresa que le gusta la vida rural y que es capaz de vivir con lo básico, la vida sencilla que comparten en un pueblo de pescadores mientras ambos preparan oposiciones, empieza a parecerle intolerable, así que abandona a Edmundo por un profesor que además es diputado y que puede ayudarle más que éste en sus aspiraciones profesionales. La congoja de Edmundo es momentánea cuando Cristina le confiesa su romance con el profesor Adrián Arcos. La escena dramática que la primera parece ansiar cuando habla con el protagonista de *Lo real* nunca tiene lugar pues éste ha trazado un plan para su vida en el que la relación con ella, en determinado momento, parece distraerlo de su propósito:

Edmundo luchaba contra su confusión: había jugado a dejar a un lado su plataforma y había estado a punto de perderla para siempre. Levantó los ojos hacia Cristina, dijo: -Gracias no por los meses vividos, sino por lo que empieza para mí a partir de ahora. Cristina, que había acercado su mano a la de Edmundo, la retiró. (Gopegui, *Real* 149)

Pese a lo que puede inferirse no es la confesión de lo sucedido con su padre lo que le aparta de Cristina. Al inicio de la convivencia de ellos, Edmundo le cuenta lo que ha pasado con su progenitor y ella no le da mayor importancia, sin embargo, la poca relevancia que Cristina le concede a esta información no tranquiliza a Edmundo: “Jimena se creyó que yo era mi padre, quiso decirle, y tú crees que no lo soy, y las dos cosas son mentira” (Gopegui, *Real* 133).

A pesar de que ha transcurrido casi una década entre las dos experiencias de Edmundo su conflicto sigue latente. No es su padre, pero la construcción de lo que le identifica no puede desligarse de él. Es claro que la verdadera intimidad amorosa es vista por Edmundo como una amenaza para la consecución de su gran objetivo, evitar en sí mismo la tragedia del padre. Por esta razón la voz narradora sólo habla de pocas experiencias sexuales y/o afectivas en la vida del protagonista desde su desencuentro con Jimena hasta el descubrimiento de Cristina. De hecho, cuando la relación está a punto de consolidarse, esto es, trascender la vivencia veraniega, el temor asalta a Edmundo: “Ellos se detuvieron en una cornisa verde y ancha. No habían hablado muchos días en los que tuvieron que contarse su historia. El miedo de Edmundo a que el amor le hiciera conformarse con una salvación imaginaria apenas había llegado a salir a la luz” (Gopegui, *Real* 94). No es entonces ni en la adolescencia ni en la temprana juventud que encuentra Edmundo, por la vía de las relaciones afectivas, un asidero que le permita empezar a sanar las heridas infligidas al interior de su familia.

Vargas e Ibáñez en el texto “La diferenciación como un modelo para el análisis de las relaciones de pareja”, trabajo de campo en el que aplican las teorías de Murray Bowen, sostienen que las personas que han tenido una pobre diferenciación de sí mismos en el campo emocional familiar suelen tener dos tipos de comportamientos diametralmente opuestos, hacen grandes esfuerzos por conservar una relación significativa o, por el contrario: “La persona intenta alejarse emocionalmente de los demás como un mecanismo para no salir dañado. Sus relaciones con los demás significativos han sido tan problemáticas que termina retirándose del campo para evitar la fricción. Intenta estar alejada a toda costa de una relación cercana y significativa” (“Enfoques” 105). Podemos entonces explicarnos las reticencias de Edmundo a entablar una relación estrecha con alguien y los mecanismos de los que se vale para que esto no llegue a suceder. Por ejemplo, cuando se da cuenta de que Cristina le atrae mucho se sorprende pensando en que prefiere que se marche para evitar la intimidad que tanto teme: “Quiso averiguar si el origen de su languidez estaba en un oculto deseo de que acabasen las tres semanas de estancia de Cristina, ella se marchara y el pudiese entretenerse y recordarla” (Gopegui, *Real* 88). La historia familiar de ella tampoco le ha conferido a ésta una aceptable diferenciación del campo emocional de su familia. Su padre es un músico de vanguardia y su madre es una profesora de historia que, al igual que el padre de Edmundo, empieza a tener problemas mentales. Aunque la depresión de la madre termina por ser superada, el año traumático que la joven vivió queda impreso en su memoria: “La historia de Cristina estaría siempre unida a aquella tuberculosis del espíritu, un jardín verde, una crisis nerviosa, una adolescente yendo a visitar a su madre ida” (Gopegui, *Real* 97). Una verdadera intimidad entre los dos se hace imposible puesto que ninguno tiene una diferenciación elevada con respecto a sus círculos emocionales. En este sentido, la actitud de Edmundo es similar a la de Julio Carrión, personaje de *El corazón helado*, a quien hemos

analizado exhaustivamente en el capítulo anterior, en la medida en que ambos temen que el cultivo de una relación afectiva fuerte, pueda hacerlos desistir de su objetivo principal que es la movilidad económica y social.

No es gratuito que Gopegui nos presente un personaje desencantado en tanto que los acontecimientos que nos narra la novela coinciden con el período de la Transición española en el que triunfó el desencanto como lo asegura Teresa Vilarós en su texto *El mono del desencanto*. De hecho, el período de investigación de Vilarós parte de 1973, año del asesinato de Carrero Blanco y termina en 1993 con la firma del Tratado de Maastricht que para ella significa “la definitiva y efectiva inserción de España en la nueva constelación europea” (3), fechas muy coincidentes con las acciones de *Lo real*, que se inician con el escándalo Matesa, en 1969, y terminan en el año de 1995, cuando Edmundo empieza a ver los frutos de la inversión en su finca y su proyecto de vida parece haberse consolidado. Teniendo como soporte algunos planteamientos de Vilarós, podemos entender algunas de las lecturas que Edmundo elige para hacerle frente a su trauma y a su conflicto identitario.

Empezamos por afirmar que uno de los aspectos más destacados de este texto de Gopegui es la manera como cuestiona, a través de las acciones de los personajes, incluso más allá de sus discursos, como el período de la Transición significó, para algunos, la prolongación del mismo sistema de privilegios para las clases sociales más acomodadas y más adeptas al régimen: “En marzo de 1977 el estallido ya no parecía una verdadera posibilidad. La democracia se encontraba a la vuelta de la esquina y las familias de los compañeros de clase de Edmundo comprendían que no iban a perder el poder aunque quizá sí tuvieran que compartirlo” (44). Una vez que ha ocurrido la prisión del padre, Edmundo empieza a leer propaganda opuesta al gobierno de Franco:

Desde lo de su padre, Edmundo mantuvo la costumbre de leer publicaciones contrarias al régimen. Se las pedía a su tío en cada vacación y cuando podía las compraba él. Este último hábito, según pudo comprobar, lo compartían algunos compañeros de clase nacidos en Navarra que no ocultaban su nacionalismo vasco.⁵⁸ (Gopegui, *Real* 43)

Edmundo alcanza a pensar, por un momento muy breve, que la política puede contestarle algunas de sus respuestas existenciales:

Concebía instantes de otra vida, fulguraciones de otro Edmundo sin un pasado negro, sin marca: un joven de veintitrés años que prestaría oído a los últimos ecos del río subterráneo de la revolución, un joven que al salir del trabajo cambiaría el traje y la corbata por un pantalón viejo, un jersey de lana gruesa y así vestido visitaría diferentes grupos políticos hasta encontrar el que más se adecuara a su visión de lo no existente, de lo por existir. (Gopegui, *Real* 46).

Con prontitud, Edmundo se da cuenta que la opción política no es una salida para él: “Por su parte Edmundo, había resuelto no mantener ninguna afinidad ideológica con nadie, del mismo modo que no iba a creer nunca que pisaba suelo firme y se iba a fabricar su propio suelo” (Gopegui, *Real* 43). No obstante, Edmundo no deja de pensar en la manera adecuada para poner en evidencia a aquellos que, desde su óptica, son paradigma de la clase que traicionó a su padre. Quizá por ello cuando le encargan hacer un reportaje para un periódico posible en las prácticas de periodismo de su universidad elige lo que cree un típico caso de corrupción para denunciarlo, es decir, convertir las tres líneas, en que se ha condensado la información en el periódico local, en un artículo que quizá llegue a tener más resonancia. De nuevo, tiene una actitud contraria a la de sus compañeros que han decidido buscar los diputados más reconocidos a nivel mediático para hacer sus respectivos reportajes pues,

aunque muchos de ellos hayan compartido con Edmundo lecturas contrarias al régimen, en razón de su nacionalismo, no dejan de ser “figurines” que se saben en lo más alto del poder económico y político de la España del momento.⁵⁹

El hecho de hacer el reportaje sobre un “evidente caso de corrupción” en el que se han entregado soluciones de vivienda con materiales de mala calidad a varias familias de ingresos bajos no es más que una de las múltiples formas que Edmundo encuentra para exorcizar lo ocurrido con su progenitor. Viaja a la barriada pobre un poco avergonzado de exhibirse con sus ropas costosas y entrevista, sin hacer un trabajo serio de verificación de las fuentes, a dos hombres que han denunciado la estafa de algunos políticos a la comunidad. Ambos aseguran que buena parte del dinero ha quedado en manos de los políticos de turno, lo que repercute en la calidad defectuosa de las viviendas. Edmundo redacta un artículo más literario que periodístico donde presenta a estos dos hombres como adalides de la anticorrupción sintiéndose reconfortado por lo que cree una contribución para los habitantes del sector. Dos días después, se da cuenta que los presuntos voceros de la comunidad no son más que timadores que han coaccionado a varias personas para que les entreguen dinero para favorecerlos en las listas de personas aptas para recibir viviendas con protección social. Al enterarse de ello, Edmundo se avergüenza incluso de “la parte combativa, ligeramente izquierdista del artículo” (Gopegui, *Real* 51). De forma persistente, los valores como el de la solidaridad entre iguales, se vuelven opacos para él en el entorno que habita y, al igual que su padre, se siente como “el idiota útil” de unos estafadores. El protagonista de Gopegui, en plena Transición democrática y pese a “los aires reformistas” siente que la frase que dijo Fernando en el año de 1969 “Quieren quitarnos el poder pero no tienen idea de quiénes somos” (Gopegui, *Real* 21) tiene total vigencia y que los valores preconizados como la solidaridad y la tolerancia que rigen el discurso transicional desde las toldas de la izquierda

carecen de peso real en el entorno en el que se desarrolla esa época de la vida española. Igual ocurre con la percepción de aquel momento que tiene Irene Arce, la narradora. Hayley Rabanal en su texto *Belén Gopegui. The Pursuit of Solidarity in Post-Transition Spain* también lo ve así:

Irene evokes the sacrifices made by left when she observes that old concepts such as “proletariado” and “revolución” have come to be regarded as obsolete. For her these “Viejas palabras” no longer constitute “la señal de cierta posición política” and have been displaced by notions of *solidaridad* and *tolerancia*: the implication being that such notions were useful in gaining compliance in a process that was not genuinely solidary. Irene’s repudiation of the term thus seems to reflect a sense that it has been corrupted. (184)

Ni el amor entregado ni la política a favor de los menos favorecidos se presentan como salidas para el dilema existencial de Edmundo. El protagonista de Gopegui se sabe solo en su búsqueda de justicia y reparación para su padre:

Sólo él, Edmundo Gómez Risco, estaba en el lugar lejos del centro, porque él tenía su propia historia, porque él sabía que entre las tuberías de una barriada y el hogar de un político había una conexión. Él sabía que el tamaño del salón de su casa era el resultado de multiplicar y dividir metros de garaje y número de telares abandonados. (Gopegui, *Real* 49).

Si nos atenemos a lo expresado por Edmundo, ni la derecha adosada al Opus Dei que empleó como “chivo expiatorio” a su padre, un mando medio de Matesa, ni quienes, desde la otra orilla política, pretenden redimir a los más pobres de sus necesidades son dignos de confianza para Edmundo. La conexión, en su vida, se ha instalado de manera clara. De la residencia suntuosa en la Avenida del Generalísimo en Madrid ha pasado a vivir en Doctor

Esquero de la misma forma que las víctimas de los dos estafadores quizá no tengan nunca una vivienda de protección social. Si los términos revolución, proletariado o comunismo dejan de estar de moda en aras de limar la radicalización de la izquierda española para pactar de común acuerdo la instauración de la democracia española así como los pactos de perdón y olvido, Edmundo deja de prestar atención a los proyectos solidarios o comunales y empieza a realizar otras búsquedas hasta que llega a la planeación de su empresa.

La literatura como vía de exorcización del trauma y como herramienta de un proyecto vital

Si analizamos con detenimiento las páginas iniciales de la novela de Gopegui podemos afirmar que inicialmente Edmundo encuentra un medio de desconectarse de lo que sucede a través de la lectura de obras literaria. Al principio de la historia que se nos relata, es la relación con su tío Juan, quien le suministra algunas revistas antifranquistas y libros, la que influye para que se refugie en éstos: “Edmundo se metía en el cuarto de las herramientas del jardín adonde había llevado un par de sillas. Sentado en una, con los pies sobre la otra, leía a Rudyard Kipling, ponía canciones en un comediscos, siempre las mismas” (Gopegui, *Real* 26). También bailaba e iba al cine en completa soledad.

El tío, que es la única persona que no ha dejado que lo ocurrido al padre de Edmundo altere su relación con la familia: “La cárcel les había enemistado con las dos familias, pues ninguna había estado a la altura o eso decía su madre y su padre la secundaba en el desdén” (Gopegui, *Real* 38), se convierte en el proveedor de libros de Edmundo. Solicita a los padres de éste pequeñas sumas de dinero, pero, a cambio, funge como terapeuta del padre puesto que habla con él y escucha sus tribulaciones y también trae a Edmundo libros caros, antiguos y lujosamente encuadernados. Retomando los postulados de Bowen en su texto “Toward the Differentiation of Self in One’s Family of Origin”, es claro que al permitirse el contacto con

el tío Juan, la familia de Edmundo logra reducir un poco el alto nivel de ansiedad que le genera el drama del padre y además permite que, tanto Edmundo como su progenitor, empiecen a pensar en modos de conseguir niveles más altos de diferenciación del campo emocional familiar:

One the most effective automatic mechanisms for reducing the over-all level of anxiety in a family is a relatively “open” relationship system in the extended family. An “open” relationship system, which is the opposite of an emotional cut-off, is one in which family members have a reasonable degree of emotional contact with one another ... Relative openness does not increase the level of differentiation in a family, but it reduces anxiety, and a continued low level of anxiety permits motivated family members to begin slow steps toward better differentiation. (*Family 537*)

De la mano de su familiar, el protagonista de Gopegui empieza a conocer la existencia de varios autores como César Vallejo y Fedor Dostoiewsky. La voz narradora menciona al primero cuando habla de la amistad de Edmundo con el tío Juan, personaje que lo introduce en el conocimiento del autor peruano. En cuanto al narrador ruso, el protagonista de Gopegui se refiere a él cuando expresa la carencia de intimidad que significaba vivir en las residencias estudiantiles en Navarra donde pensaba que no podía tener ninguna novela de él. Si consideramos las circunstancias particulares de Edmundo, en ese momento de su vida, es evidente que los dos nombres de estos autores no son mencionados por azar. Tanto Vallejo como Dostoieswky sufrieron encarcelamientos similares al de Julio Gómez, a quien la familia considera inocente. Recordemos que Vallejo estuvo varios meses en prisión debido a que se le consideró partícipe en un incendio que afectó las propiedades de una familia acaudalada en Santiago de Chuco.⁶⁰ También que el autor ruso fue condenado a muerte, pero

después le fue conmutada su pena por cinco años de cárcel en Siberia por hacer parte de un grupo de intelectuales que, supuestamente, conspiraban contra el Zar Nicolás I. Ambos autores dejaron en sus escritos, poemas, novelas o memorias la impresión de aquellos momentos de indefensión y amargura. También comparte Edmundo con el autor ruso la figura de un padre deprimido que toma distancia emocional de sus hijos. Comprendemos entonces, cómo la negativa del padre de Edmundo a hablar de lo que ocurre y sus ciclos maniaco depresivos buscan ser comprendidos por el hijo a través de la literatura: “Pero después estaba tres meses en Granada sin llamar apenas por teléfono y cuando volvía a Madrid no dirigía a nadie la palabra, no salía de su casa, no hacía otra cosa que jugar partidas de damas contra jugadores imaginarios” (Gopegui, *Real* 36). Al ingresar a la universidad el héroe de Gopegui pasa mucho tiempo en las librerías:

Edmundo invirtió su inteligencia con un cuidado que no había puesto en el bachillerato. Utilizaba algunas librerías de Pamplona como si fueran bibliotecas, así se familiarizaba con multitud de autores en una sola tarde, pudiendo colocar junto a su nombre título y contraportadas de libros. Hojeaba sin cesar y a veces tomaba apuntes en dos cuadernos diferentes, uno para la carrera y otro para sí mismo. (Gopegui, *Real* 39)

Aparece entonces en escena Enrique del Olmo, un estudiante de filología que Edmundo conoce en una hemeroteca en Madrid. Le llama la atención la ritualidad con la que el joven se sienta a examinar todos los días un libro cuyo título, según alcanza a ver Edmundo, es “La realidad”. Un día en el que Enrique deja sola su silla, Edmundo se acerca a ésta y se da cuenta que está equivocado y que el texto se llama *La realidad y el deseo*, cuyo autor es el poeta sevillano Luis Cernuda. Recordando los días en que leía a Vallejo –posiblemente en busca de respuestas a su desazón constante– Edmundo lee el poema “A un poeta futuro”,⁶¹

del cual memoriza los versos “Dando al olvido inútiles desastres/ que pululan en torno y pisotean/ nuestra vida con estúpido gozo”, porque están en obvia consonancia con la tragedia que vive, que destroza su vida y que pretende olvidar. A partir de la lectura de este poema, en el que halla algún consuelo, Edmundo sigue leyendo más poesía. Se menciona, por ejemplo, al poeta Holderlin, acosado por la enfermedad mental como el padre del protagonista de Gopegui. Sin embargo, el análisis en detalle que hace Edmundo del trabajo de Cernuda le lleva a pensar que no es posible, en realidad, que otro ser humano entienda el tenor de su sufrimiento. Para demostrarle a Enrique del Olmo que su momentáneo consuelo en la poesía no ha sido más que un engaño a causa de que ésta emplea trucos de ilusionismo para engañar a los lectores, Edmundo no sólo lee una y otra vez al poeta sevillano sino que llega a hacer pastiches de la poesía de éste para demostrar su tesis. Es claro que, aunque Edmundo y Enrique del Olmo leen el mismo poema, lo hacen desde expectativas diferentes. Lo que no pasa de “ser un hermoso truco del lenguaje” rubricado por Cernuda para el estudiante de filología, por contraste es, desde la perspectiva de Edmundo, el motivo de un nuevo escepticismo.

Edmundo no puede creer en la amistad ni el amor porque ambos le han sido esquivos, tampoco en los proyectos políticos a los que se han adherido algunos contemporáneos suyos porque ha dejado de creer en los proyectos comunales. Finalmente ha decidido que la poesía es cuestionable porque resulta mera ilusión, trucaje:

Es un hermoso truco para hacer desaparecer un sombrero de copa o un elefante. ¿Y qué? ¿De qué nos sirve el ilusionismo cuando lo que necesitamos es hacer desaparecer las cosas realmente? Quizá todo haya sido culpa mía. Me equivoqué de título. Creí que el libro sólo se llamaba *La realidad*.” (Gopegui, *Real* 59)

Edmundo parece creer en la facultad performativa del lenguaje. Si el verbo sirve no sólo para nombrar la cosa sino para hacerla aparecer en el momento en que se nombra podría tener validez, de lo contrario, no puede tenerla. Así, si lo que Edmundo desea con la palabra no se materializa, se devela ante él lo contrario, esto es, la ficción, “el deseo”; la otra cara mitad del título del poema que Edmundo no ha visto al inicio de su indagación en el mismo. La pregunta que puede empezar a responder la investigación en curso es ¿por qué piensa el protagonista en la literatura como una salida a su drama existencial? Podríamos arriesgar respuestas si consideramos lo planteado por Vilarós en el texto que hemos mencionado anteriormente. En el apartado que ella titula “Padres e hijos” narra la suerte que corrieron los hijos de dos intelectuales muy reconocidos en España, Eduardo Haro Tecglen y Leopoldo María Panero. En su escrito, no intenta explicar los hechos de los hijos “como derivación de la actuación de los padres” (41), pero sí da cuenta de una generación de padres criados durante el franquismo cuyos hijos vivieron su juventud durante la época de la Transición española y heredaron sus aficiones y antipatías. En el caso del poeta Panero, todos sus hijos alimentaron su temprana infancia con las lecturas que hacían en la amplia biblioteca del padre y escuchaban desde niños las discusiones de los amigos de éste, entre los que destacaron Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Manuel Machado, entre otros. Con los hijos de Haro Tecglen, ocurrió otro tanto. En algunos de los artículos que publica en *El País* confiesa que promovió en sus descendientes la pasión por la vida intelectual y la aversión por el fútbol que, en su época, se consideraba “como opuesto a la inteligencia”. Por esta razón todos ellos cultivaron el gusto por el arte y la literatura, en general, al tiempo que vivieron de manera desenfrenada todo tipo de experiencias que durante los años de la dictadura fueron prescritas. Como consecuencia de dichos excesos murieron muy jóvenes. Esta generación comparte con Edmundo el ser hijos de personas que nacieron y se hicieron adultas bajo la

égida de la dictadura. Tienen en común también las lecturas en contra del régimen y, por supuesto, la coincidencia en algunos gustos literarios. Sin embargo, a diferencia de ellos, en Edmundo no hay ningún interés por vivir experiencias extremas con el alcohol, las drogas o atisbos de desenfreno en su vida sexual.

Si prestamos atención al panorama artístico de los años de “la movida madrileña” vamos a encontrar como participantes asiduos de la discusión en torno a lo cultural a Leopoldo María Panero, que alterna su producción poética con sus experiencias con drogas y sus reclusiones en hospitales psiquiátricos. Juan Luis Panero, también poeta quien además hace diversas antologías de poesía en el mundo hispanoparlante y que llega a tener una relación cercana con Luis Cernuda, a quien le dedica algunos de sus escritos. También debemos nombrar a Michi Panero, columnista de periódico y muerto prematuramente en el 2004.⁶² Por el lado de los Haro Tecglen destacan, en este mismo sentido, Eduardo Haro Ibars, cuentista, ensayista, poeta, bisexual, figura relevante del primer movimiento gay en España y fallecido prematuramente a causa del SIDA y sus hermanos Eugenio y Eduardo Haro Ibars, músicos y también fallecidos muy jóvenes. Revisando, de manera cuidadosa, sus preferencias en materia literaria entendemos la razón por la cual Edmundo empieza a considerar un salida a través de la literatura y, especialmente, la poesía. Los jóvenes Panero y Haro Tecglen son consumados lectores y muchas de sus lecturas de cabecera son también las escogidas por Edmundo. En la última entrevista que Michi Panero concede antes de morir, confiesa a la periodista Lidia García Rubio que Holderlin es un escritor muy importante para él. Compara la situación de este poeta con la de su hermano Leopoldo María. Piensa que ambos son grandes poetas y que su marginación por parte del estamento académico viene dado no por falta de calidad en su poesía sino por su condición de enfermos mentales. Luis Cernuda también resulta ser una figura importante para esta generación. Juan Luis Panero lo

conoce como amigo de sus padres y tiene oportunidad de conversar con él de sus inquietudes poéticas y conocerlo en su lado más personal. De hecho, cuando habla del filme *El desencanto*, dirigido por Jaime Chávarri y que se convirtió en la película de culto de su generación, no deja de recordar que mientras que sus hermanos hicieron la película bien por protagonismo, bien por terapia psicológica, a él realmente le interesaba mostrar los referentes literarios y filmicos que más lo influenciaban entre los cuales, por supuesto, estaba Cernuda. En su texto “Sin rumbo cierto”, publicado en el año 2000, Juan Luis Panero declara:

Tampoco se fijaron mucho en las fotos y libros que yo enseñaba: Camus, Scott Fitzgerald, Borges o Cernuda, y lo que eso podía significar. La gente sólo veía la parte escandalosa. Tanto Chávarri, como años después Ricardo Franco, lo único que pretendían era hacer un psicodrama, y yo no estaba por la labor. Por eso soy el que menos salgo en ambas películas. Quizá todo pueda resumirse en que ellos querían hacer un Bergman y yo un John Ford, o tal vez un Max Ophüls, *La ronda* o *Lola Montes*, una farsa dentro de la farsa.

Si tenemos en cuenta los datos anteriores, vamos comprendiendo entonces las otras referencias literarias de Belén Gopegui en la historia de Edmundo.⁶³ También el desespero de esta denominada “generación perdida” por encontrar en los padres fallecidos, ausentes y deprimidos, una voz que responda a sus preguntas existenciales e identitarias. Si la estatua del padre Panero cubierta con la sabana blanca que hay en el patio de la casa familiar en Astorga y que Vilarós define como “perturbadora” (49) no responde a ninguna inquietud de los hijos, la mudez del padre de Edmundo termina por parecersele. Interesante anotar las similitudes entre la simbología paterna del análisis que hace Vilarós y la que se puede inferir de la novela de Gopegui. La autora de *El mono del desencanto* afirma que “Ese cuerpo de piedra ... documento de un momento de la vida de España que queda precariamente

instalado entre esa imagen paterna capicuada de sí misma” (51). Para ella, la estatua del progenitor de los Panero es la representación de un padre que simultáneamente está presente y ausente y “que asalta ahora no desde el espacio simbólico sino desde el espacio de lo Real” (51). A renglón seguido se refiere a la muerte del padre que deja a los Panero sumidos en una situación penosa en la que todo debe ponerse en venta, por lo cual las paredes quedan desnudas y las estanterías vacías.

Para Edmundo la situación es similar. Si bien no pierde a su padre de manera física, el hecho de que éste haya ido a la cárcel y de saber que ha sido “utilizado” por las personas en quienes confiaba, le convierten en un padre presente y ausente también. Aquejado de continuas depresiones e incapaz de conseguir el mismo nivel de vida que tenía su familia antes del escándalo, Julio Gómez retorna de sus continuos viajes siempre mudo, culpabilizado y ausente de una dinámica familiar que no sabe cómo recomponer. Si los estantes de la familia Panero se van vaciando porque las necesidades económicas así lo demandan, las paredes de la casa familiar de Edmundo también se achican y se vuelven tan mezquinas como sólo lo permite el sueldo de un exfuncionario encarcelado por defraudación.

Queda entonces por resolver el verdadero papel de la literatura en la novela de Gopegui. Rabanal afirma: “In other words, for him, literatures of this kind does not enable one to confront reality but merely encourages evasion of it; it induces passivity rather than empowering the reader” (171). En el mismo sentido, López en el artículo que ya hemos mencionado piensa que tanto la poesía como el amor son asimilados por Edmundo a un “cable suelto o lámpara inestable, incapaces de sostener a quien se agarra a ellos” (62). Esta investigadora piensa que Edmundo, desde que es muy joven, se da cuenta que ni el uno ni la otra pueden existir desde el vacío ya que “ambos nutren y se nutren de las estructuras socioeconómicas en las que se insertan” (62). Para López ambos promueven la idea de que, a

través de ellos, el sujeto puede lograr su autonomía del mismo modo que la idea de la democracia alienta en sus seguidores la ilusión de que el individuo es políticamente libre. Tanto Rabanal como López parecen descartar el importante rol que la literatura termina por jugar en la vida de Edmundo. En el caso de lo afirmado por Rabanal parecería que lo visto por Edmundo como pernicioso fuera sólo “cierta clase de literatura”. En su texto defiende la hipótesis de que al hacerlo aparecer así en la novela, la autora española está propendiendo por un héroe que, en vez de ocupar su tiempo en reflexiones, pase a la acción.

Si leemos la novela de Gopegui, en clave de intertextualidades, tendríamos que objetar lo afirmado por ambas investigadoras. En cuanto a lo escrito por López, Edmundo sí muestra una consciencia muy clara acerca del entramado social y económico que determina el comportamiento de la gente a su alrededor –sean amigos, compañeros de curso o posibles parejas- pero, no por ello, descarta la literatura de su vida ni deja de considerarla una herramienta para la acción. Podemos incluso decir que ésta y la autodisciplina que cultiva para moldear su fuerza volitiva son los instrumentos que le permiten alcanzar sus objetivos. Rabanal matiza lo que afirma al hablar de diferentes tipos de textos y considerar que “ciertas narrativas” son las que impiden que el sujeto comprenda que en una sociedad, como la que presenta Gopegui, ser libre si se es empleado y se depende de otros no es más que una falacia.

Aunque Rabanal no lo dice explícitamente, es evidente, sobre todo en la entrevista que hace a Gopegui y que anexa como apéndice a su libro, que focaliza buena parte de su interés en la obra de la autora madrileña en su capacidad para hacer causa común con los procesos de cambio en la sociedad a partir de lo que denomina en muchas de sus preguntas “una literatura revolucionaria”. ¿Es ésta clase de literatura la que esta investigadora consideraría “menos sospechosa” que otras para hacer que los sujetos emprendan un camino

de concienciación? Quizá así lo da a entender cuando en las páginas dedicadas a las conclusiones cita a varios autores que piensan que Gopegui ha elegido escribir novelas que contribuyan, de forma potencial, a “transformar la realidad”. En este sentido, nuestra investigación propone que es una novela decimonónica la que posibilita “el cambio de la realidad de Edmundo”. Es obvio que *El Conde de Montecristo*, célebre novela de Alejandro Dumas, inspira los pasos del héroe de Gopegui.⁶⁴ Por lo anterior no podemos aceptar, en modo alguno, que la literatura sea vista como “cable suelto” o “lámpara inestable” en la construcción del proyecto de vida de Edmundo.

Para defender la hipótesis anterior detengámonos a examinar de qué manera la novela de Gopegui apela a los motivos de Dumas en repetidas ocasiones. El protagonista del escritor francés vive en un ambiente de solvencia económica en el cual su cotidianidad no se ve alterada por graves dificultades. Su bienestar es similar al de Edmundo antes de que ocurriera el encarcelamiento del padre. Un suceso catastrófico para él y su porvenir asociado con la traición de unos amigos, que envidian su buena fortuna y su pronto casamiento con Mercedes Herrera, lleva a Edmond Dantes a la cárcel de la misma manera que el padre de Edmundo va a prisión por la traición de sus compañeros. Edmond pasa innumerables penalidades en la mazmorra del castillo de If en la que es recluido y empieza a perder la fe en la bondad humana. Sin embargo, la suerte le favorece y el abate Faria, un religioso apresado que va a morir le facilita su escape y además lo hace heredero de un tesoro que ha escondido en un lugar recóndito en la isla de Montecristo. En posesión del dinero, como Edmundo, empieza a tomar distintas identidades que le permitan ir elaborando un minucioso plan de venganza en contra de sus amigos, Danglars y Fernando Mondego. Al respecto tenemos que hacer notar que la marcada rivalidad que alienta el proyecto de vida de Edmundo se da con su amigo Fernando Maldonado Dávila. Gopegui no cambia ni siquiera los nombres de los adversarios

mas si los motivos de la tensión en “la amistad” de la pareja Edmundo-Fernando. En el caso de la novela de Dumas la rivalidad entre Edmond y Fernando se da por el amor de Mercedes. En la trama de *Lo real*, podría afirmarse que hay una rivalidad en el ámbito de lo económico y lo social agravada por el encarcelamiento del padre de Edmundo. En ambas novelas también observamos que los personajes femeninos, Mercedes, en el caso de Edmond y Jimena y Cristina, terminan por condicionar su anuencia a las relaciones sentimentales en virtud del factor socioeconómico. Sin embargo, como contrapartida a la conducta de éstas, hay otros personajes en *El conde de Montecristo*, y Almudena, la esposa de Edmundo, en el caso de *Lo real*, que se acercan a los personajes protagónicos sin el interés meramente material de las primeras. Las intrigas económicas y las amenazas de provocar escándalos en los medios de comunicación que son empleados por el Conde de Montecristo para arruinar a sus enemigos Fernando Mondego y Danglars, son, asimismo, usadas por Edmundo con el propósito de chantajear a Fernando y sus amigos y hacerles saber que él no necesita de su ayuda ni de sus conexiones sociales para obtener sus propósitos. La lealtad de Edmond con sus colaboradores, que redundaba también en beneficios económicos para ellos, también está presente en el comportamiento de Edmundo en la novela de Gopegui así como la idea de que el héroe, aún siendo bastante estricto con lo que planea, resulta incapaz de controlar todas las circunstancias para llegar a conseguir una satisfacción total. En ambas narraciones lo que escapa al control tanto del uno como el otro es lo atinente a la enfermedad física o mental de algunos personajes inocentes que mueren. En el caso de *El Conde de Montecristo*, el niño Edouard Villefort muere envenenado por su propia madre que teme ser denunciada públicamente por sus continuos envenenamientos a la familia de su esposo. En el caso de *Lo real*, quien fallece es Almudena Lorente, la esposa de Edmundo y la madre de su única hija Micaela.

Más allá de ser considerada como “un mero pastiche temático” el hecho de que sea clave una novela en las decisiones vitales de Edmundo deja en evidencia la creencia que tiene Gopegui en la fuerza de la literatura como motor de cambio. Aunque Rabanal afirma que con el paso del tiempo Gopegui parece ser más pesimista con el valor de la literatura como posibilitadora de este rol, en la misma entrevista la escritora madrileña habla de las innumerables cartas que le dirigen sus lectores contándole cómo sus novelas han inspirado pequeños proyectos, bien individuales, bien grupales que han significado un cuestionamiento al esquema social imperante:

He recibido cartas de quienes a partir de mis novelas decidieron organizarse, militar, entrar a formar parte de colectivos con voluntad de convertir la crítica argumentada en acción política. También, en distintos encuentros con lectores y me han dicho que después de leer *Lo real* o *El padre de Blancanieves*, decidieron entrar en un sindicato o en partido o en una organización revolucionaria. (Rabanal 213)

El mismo ejercicio de la escritura de Gopegui evidencia que cada vez se afirma más en lo que espera de la literatura, sin embargo, su postura está lejos de ser ingenua al respecto. Expresa a Rabanal su posición en torno al consumo de ésta como evasión, como mera distracción o como aparato que confirma a las personas en la creencia de unos valores que, por supuesto, empiezan a internalizarse de manera acrítica:

Más que el tiempo, el problema es qué se le pide a la literatura. Hay una búsqueda de distracción, de confirmación de las ideas recibidas, etcétera, que está predeterminada y subvertirla desde dentro resulta complicado porque se puede subvertir la novela pero no la vida de quien está leyendo, no de golpe,

al menos. Por eso la lucha política que sólo tiene lugar en la literatura es insuficiente. (Rabanal 215)

Pese a las declaraciones de Gopegui sobre el papel de la literatura, lo cierto es que su personaje protagónico abandona la lectura de la poesía que le recuerda la tragedia de su padre y pasa a la acción, lo enfatizamos, inspirado en una novela. Cada una de las acciones de su héroe, tiene como referencia las de Edmond Dantes, quien le precedió en la saga vengadora, sin embargo el Edmundo gopeguiano es un personaje literario de gran complejidad. Si el personaje folletinesco de Dumas, como muchos de sus coetáneos decimonónicos, basa sus acciones siguiendo un código previsiblemente maniqueo, en *Lo real*, Edmundo no acepta los códigos del bien y del mal imperantes porque desde su temprana adolescencia ha asistido a la mascarada en todos los órdenes, el económico, el social, el político, el religioso etc ... y ha sentido que, tanto él como su familia, siempre están en falta, pese a lo que hagan. Su amigo Fernando, por ejemplo, simula aceptarlo como un igual, debido a que los vientos transicionales y después el supuesto espíritu democrático, moderno y aperturista de la España comandada por el PSOE, permiten que muchos crean el discurso igualitario. No obstante, sin necesidad, de negar esta “igualdad” de modo discursivo, Edmundo lo hace con cada una de sus acciones. En consecuencia nuestra lectura de *Lo real* propone que “El cable suelto” o “la lámpara inestable” de los que habla López sí están en conexión con la poesía pero no con ciertas acciones que, producto del pastiche o del liderazgo de otros personajes como Irene, intentan rescatar el universo de los proyectos colectivos. Para Edmundo los signos de inestabilidad, las incertidumbres acerca del modo cómo tiene que “construirse a sí mismo” vienen dados por su escepticismo sobre esa nueva España que él cree “tan real” como los trucos poéticos que le merecen toda suerte de escepticismos. No la percibe ni más equitativa ni más proba ni más libertaria y actúa en

consecuencia. Las sonrisas de aquiescencia de Fernando ante sus triunfos laborales y el aval que le da el Opus Dei a su padre para que él curse sus estudios en la Universidad de Navarra, sólo son parte del decorado teatral en el que Edmundo empieza a destacar como un actor que desempeña el papel que le han asignado con resultados sobresalientes. Al mismo tiempo, y, en el mayor de los secretos, se ejercita en el rol que ha escrito para sí mismo, de forma aún más excepcional. A partir de este momento del relato, las voces de la poesía que perseguían a Edmundo, en una suerte, de esquizofrenia de cuya terminación se siente aliviado, dejan de perseguirlo: “Entonces empecé a recuperar la estabilidad. Primero dejé de hacer caso a las voces. Más tarde, dejé de oírlas” (Gopegui, *Real* 59). No obstante, una lectura atenta debe poner en cuestión la estabilidad de la que hace gala el personaje pues su renuncia a escuchar las voces de los poetas, marca, paradójicamente, su decisión de tener una vida doble. Es decir, una suerte de esquizofrenia identitaria. Dorothy Odaty-Wellington, en el capítulo “Powerless Subjects in Credit Card Democracies: Belén Gopegui in *La conquista del aire* and *Lo real*” de su volumen *Contemporary Spanish Fiction. Generation X*, dice al respecto del proyecto de vida elegido por Edmundo:

Indeed on the level of the objective vital experiences, Edmundo had faced rejections in various relationships –personal and professional– and therefore arrives at the conclusion, according to Irene Arce, the narrator, that “No le necesitaban”. In reaction to this realization, he decides to “diseñar a un tipo como el que necesitaban.” (102)

En el siguiente apartado se desarrolla la relación entre esta idea y la noción de simulacro propuesta por Jean Baudrillard.

El conde de Montecristo, Mefisto y otras identidades: hiperrealidad y simulacro

Odarte-Wellington también sostiene que Edmundo, al inventarse a sí mismo, resulta ser un simulacro por excelencia de acuerdo a lo propuesto por Baudrillard.⁶⁵ En este sentido, no es una simple copia o una imagen especular de una identidad real sino más bien una reproducción de lo que la gente imagina que debe ser el personaje que Edmundo empieza a representar. Es decir, se trata del exitoso ejecutivo de la televisión española que, supuestamente, en aras de su arribismo evidente, se someterá sin problemas al pasivo rol que siempre desempeña quien respeta la dinámica de la relación amo-esclavo de la que se habla tantas veces en la novela. En este punto del análisis surgen entonces varias preguntas sobre la construcción identitaria de Edmundo. ¿Cómo se construye a sí mismo? ¿Podemos hablar sólo de una identidad doble cuando en realidad Edmundo asume variados papeles? ¿No es la vida de simulacro que lleva como director de la empresa de asesorías la que lo lleva a liberarlo de “la vida real” que para él resulta la vida de simulacro?

Tenemos que empezar por analizar la conciencia exacerbada que Edmundo tiene a los catorce años de que nada va a cambiar en el orden de la relación amo-esclavo que parece proponerle Fernando si él se hace el desentendido y no construye un plan que lleve a “su amigo” a sentirse en la encrucijada de necesitarlo. Cuando Fernando emplea el plural inclusivo para dirigirse a él: “Quiéren quitarnos el poder, pero no tienen idea de quiénes somos” (Gopegui, *Real* 21) Edmundo sólo asiente sin comprender en realidad a quienes se refieren esos plurales “¿el régimen, el Opus Dei, la banca oficial, facciones enfrentadas dentro del régimen, la banca privada? Algún semanario sugería que el problema no se hallaba en los directivos de Matesa sino en ciertos miembros del régimen que se habían beneficiado con la operación” (Gopegui, *Real* 21). Sin saber a quién culpar con seguridad de lo ocurrido con su padre, Edmundo empieza el juego de simulacros con Fernando. Tiene

cabal consciencia de que su apariencia física, el piso en Doctor Esquerdo y hasta la forma cómo se acicala su madre, lo remiten a la desventaja si se compara con Fernando. Pese a ello, en la primera visita a la casa de éste, no se deja intimidar por ninguno de esos elementos que a él lo dejan en “la medianía” de todo. No siente envidia ni del chalet, ni de la habitación de Fernando ni de los artilugios sofisticados que éste tiene en su casa. Sabe, desde los catorce años, que la base de su capital futuro pasa por seguir conservando relaciones como la de Fernando sin que ello, necesariamente, implique que se va a comportar con él como un esclavo frente a su amo: “No le interesa del chalet la limosna ofrecida para su padre sino el poder delegado que le confiere tratar con Fernando Maldonado Dávila –sus calcetines grises sobre la madera-y del que un día se servirá” (Gopegui, *Real* 26). La sensación de bienestar que le produce pensar que puede desligarse de la relación de servidumbre le permite hacer lo que se espera de él. Con este comportamiento los réditos llegan pronto. Fernando y su padre aprecian sus buenas maneras y él que no se sienta cohibido por alternar con ellos en el mundo del que acaban de expulsar a su padre. Del mismo modo, sus profesores del Opus Dei no dudan en recomendarlo en varios trabajos porque es lo suficientemente aplicado y tan discreto como “se requiere”. Internaliza tanto que es “dos Edmundos” que incluso toma la costumbre de tomar notas por partida doble, unas, para el Edmundo que todo el mundo ve cada día en las clases de periodismo de la Universidad de Navarra y otras para su proyecto personal, así se trate de la misma fuente. Lo mismo hace cuando trabaja para el laboratorio farmacéutico. Sus diferentes facetas consiguen que llegue a sentirse como una especie de “agente triple” que trabaja para tres instancias diferentes, la empresa, el sindicato de ésta en la que ha alcanzado un puesto de veedor y él mismo. Su sensación se justifica en la medida en que sus comportamientos, actitudes, intereses y discursos son pensados metódicamente por él dependiendo del personaje que interprete. Como “ateo del bien” y como observador

escéptico de lo que percibe como simulacro de democracia, opta por construirse así mismo pensando en llegar, de la forma más rápida posible, a un alto cargo de la TVE.

Nada de lo que le sucede en el laboratorio logra modificar su percepción de la realidad. Descubre que sus proyectos para mejorar el posicionamiento de éste son poco apreciados. También se da cuenta de la forma cómo opera el espionaje industrial entre las compañías sin que a nadie parezca importarle. Asimismo, comprende que en el mercado capitalista lo que deja de ser novedoso y rentable pierde interés. De hecho, él mismo es tratado como una mercancía en el interior de la compañía en la que su presencia termina por depreciarse tanto que cuando decide renunciar y hablar con el jefe de personal sobre sus derechos prestacionales, éste último no sólo se encarga de hacer una liquidación poco conveniente para Edmundo sino que además lo llama “Raimundo” y con este nombre, símbolo, sin duda, del escaso valor que le conceden a los empleados, le hace firmar los documentos estipulados para quienes renuncian.

Rafael Llano en su artículo “La ciencia primera según Gopegui”, analiza este hecho y explica cómo en la sociedad, que describe la autora madrileña en *Lo real*, los individuos asalariados de clase media adquieren “la cualidad” de volverse intercambiables con lo cual la singularidad del individuo desaparece entre los libros de contabilidad de las empresas que compran su tiempo, y con ello, su renuncia a la posibilidad del “Non Serviam”, leitmotiv que traza los pasos del héroe gopeguiano:

Esta es la peculiar metamorfosis de la sociedad de asalariados, de asalariadas: que cada uno, cada una, se acuesta siendo uno, una misma, pero se levanta siendo un individuo intercambiable con cualquier otro. Los miembros de la clase media no somos hombres ni mujeres singulares, somos sólo hombres y mujeres-permuta, trabajadores prescindibles, seriables; peones con los que

hoy juega el ajedrez del capital y que mañana aparecen apilados en el fondo de una caja de fichas con raíles por donde avanza suavemente una cubierta, hasta que allá en el fondo, en contacto con el plástico, se devoran entre sí la negrura, nosotros, las figuras vencidas y el silencio. La monda, eso somos la clase media.

La idea de que trabajar es vender la libertad y de que es necesario continuar con un proyecto que le permita al protagonista sino invertir, al menos, equilibrar la pirámide económica y social en la que se encuentra, está trabajada a través de innumerables símbolos en la novela. También se acude a éstos para expresar el hecho de que el período transicional, en algunos aspectos, no fue más que una continuidad del franquismo. Por esta razón, el espacio del laboratorio, en el cual Edmundo jamás conseguirá cambiar su situación, es visto como una especie de reformatorio franquista:

El suelo era de un material sintético que Edmundo no recordaba haber visto nunca, al menos no en ese tono cereza con vetas blancas. Se fijó en las puertas de los despachos, algunas eran grises y otras rosadas. Una decoración, supuso, dirigida a quitarle al edificio el aire vetusto de reformatorio franquista que, no obstante, seguía presente. (Gopegui, *Real* 67)

El hecho de que quiera invertir sus esfuerzos en las comunicaciones y, específicamente, en los medios audiovisuales, no es una elección que Gopegui haya dejado al azar. Edmundo sabe que el periodismo entraña una cuota de poder que él quiere para lograr sus propósitos. Por este motivo no duda en apostar por la hiperrealidad tal y como lo plantea Baudrillard, sin embargo, a diferencia de lo que propone el pensador francés que llama al cuestionamiento del simulacro, esa hiperrealidad, construida por el protagonista de Gopegui, es la herramienta con la que cuenta para crear “esa segunda existencia” en la que desea

sentirse a salvo: “Edmundo se preguntaba cuál sería su trabajo secreto, su forma de no necesitar tanto la empresa porque al menos tendría un segundo lugar, un segundo sueldo, una segunda existencia puesta a buen recaudo de quienes podían dañar la primera” (Gopegui, *Real* 201).

El simulacro que fabrica el protagonista de Gopegui de sí mismo está moldeado con la materia del Edmundo que siempre soñó y que nunca ha sido real en su experiencia vital. Falsifica entonces su currículo inventando que ha cursado una maestría en una universidad en Massachusetts y también que ha hecho una pasantía como reportero en Belfast. A estas mentiras les siguen otras más, por ejemplo, que estudió en la Universidad Complutense, que un director norteamericano lo había invitado a desarrollar un programa con él dado que sus ideas eran frescas, que era un becario interesado en la formación de los economistas que trabajaban en los medios de comunicación etc... Así Edmundo, que es llamado Raimundo en su mundo real, es decir, el del laboratorio-reformatorio franquista da paso al Edmundo hiperreal que se transforma, sucesivamente, en Adrián Gómez, Jorge Gómez y Eduardo a secas. Mientras “cursa” sus estudios de maestría vive primero en Gijón y después en Oviedo trabajando como taquígrafo y, así como cambia de nombre, también muda de apariencia, afeitando su barba, vistiendo ropas distintas y siempre con temor de ser descubierto en sus imposturas. Por la naturaleza de su proyecto también es denominado por la narradora Irene Arce y su esposo como Lucifer Gómez y Mefisto Gómez. Lo único que no cambia es su apellido. Sin duda, homenaje al padre, pero también antena a tierra que le impide olvidarse de sus propósitos.

Si consideramos las sucesivas transformaciones podemos apreciar que cada una de ellas, más allá del hecho de que le permiten camuflar las mentiras que ha dicho a su familia y a sus amigos, evidencian la conciencia no ya de medianía sino de estar en falta permanente

frente al mundo que lo circunda. El hijo del abogado mando medio de Matesa, además exconvicto, ya no se siente mediocre ante “los Fernandos y las Jimenas del mundo”, se percibe irrelevante, fallido, invisible. Se da cuenta que aquello en lo que basa su identidad no resulta suficientemente bueno ni deseable para aquellos con los que se relaciona. Por ejemplo, su novia Cristina lo abandona por el diputado Adrián Arcos, quien llega a escalar altas posiciones en la dirigencia del PSOE. Edmundo que, por aquella época, aún no ha concretado su plan, decide no sólo tomar el nombre de Adrián sino que se inventa una personalidad basada en lo que sabe de éste para cautivar a un bibliotecario en Gran Bretaña y lograr que le envíe información sobre los últimos libros de teorías económicas:

Por el aspecto del director de la biblioteca vio que podía establecer cierta complicidad política e improvisó una historia de lucha de lo nuevo frente a lo viejo. Él, Adrián Gómez quería imaginar su propio país lleno de cuadros jóvenes, inteligentes, nuevos, pero en la universidad el peso del estamento franquista era todavía muy fuerte y por eso había querido hacer su gestión personalmente pues desconfiaba de la maquinaria institucional. (Gopegui, *Real* 155)

Nuestro análisis propone que lo que simula el personaje de Edmundo es aquello de lo que adolece o lo que, desde su imaginación, constituye el faltante. Si retomamos lo dicho por Baudrillard, podemos entender su comportamiento: “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia” (8). El héroe de la novela ha visto cómo se ha quebrado su mundo después de lo acontecido al padre y desde allí han partido las ausencias físicas y metafóricas. No sólo falta el padre, con sus prolongadas ausencias en Granada, sino su voz que no se deja oír cuando está presente y, sobre todo, la seguridad en el bienestar futuro que tenía Edmundo antes de

que sus compañeros empezaran a señalarlo por la supuesta falta paterna. Por las razones anteriores, Raimundo-Edmundo, no la individualidad sino la anodina cifra que el jefe de personal del laboratorio liquida con mezquindad, desde lo económico, se transforma en Adrián Gómez no sólo como coartada del protagonista gopeguiano sino como una nueva identidad que Edmundo toma para salvaguardarse de su vida llena de faltantes. Si Edmundo es frío con Cristina cuando ésta le informa que ha preferido iniciar una relación con Adrián Arcos antes que seguir con él, es porque siente este hecho como un eslabón más en la cadena de “derrotas sociales” que ha tenido que afrontar desde su adolescencia. El que escoja el nombre de Adrián para simular que es otro, en Gijón, no resulta, en cambio, un signo de frialdad. Si la simulación, como dice Baudrillard, hace referencia a una ausencia, el dolor por aquello que no tiene y que le arrebató las posibilidades de tener lo que quiere, es el responsable de la elección de ese nombre. También si, como lo ve Odartey-Wellington, aceptamos que en las primeras novelas de Gopegui, por lo regular, están presentes tres sectores de la clase media en la España del capitalismo post industrial, los que se dedican a los negocios, los burócratas y los intelectuales,⁶⁶ lo que hace Edmundo, al tomar la identidad de Adrián, es empezar a darle forma a sus objetivos. El joven diputado que ha encandilado a Cristina posee esa parte de poder que la vida, desde la perspectiva de Edmundo, parece haberle querido escamotear. Después del abandono de Cristina, el protagonista de Gopegui empieza a acelerar el proceso para la consecución de sus metas: “Ahora ya no volvería a andarse con medias tintas. Se le había muerto el azar, y él era viudo: ya nunca más caería en la tentación de dejarse llevar y cada día, de ahora en adelante, lo gastaría en construir su plataforma, su itinerario. Y jugaría tan fuerte como quisiera pues Cristina se había llevado con ella el por si acaso” (Gopegui, *Real* 150). Por todo lo anterior, el ingreso a la burocracia se perfila, en la mente de Edmundo, como su mejor opción. Sin embargo, si lo analizamos

críticamente, también tenemos que reconocer que es la única posibilidad que le queda.

Veamos las razones. Ha debido renunciar a estudiar la carrera de Empresariales que su padre quería para él después de la “sanción social” con la consiguiente pauperización económica que ha recibido su familia por el escándalo Matesa. En el mismo orden de ideas, su desengaño en torno a los juegos del lenguaje poético, lo han hecho autoexpulsarse del mundo intelectual. Ni empresario ni intelectual, es evidente que sólo le queda el camino de la burocracia. Para acceder a ella inventa entonces una maestría y un currículo brillante –no se puede permitir ninguna de las dos cosas en su condición- y de ese modo construye un nuevo Edmundo, más exitoso cada año y más cerca de los círculos de poder que lo acercarán, de nuevo, al estatus de Fernando y que lo llevarán a ser muy próximo al círculo de Adrián Arcos.

Restan por esclarecer, en nuestra investigación, las identidades asociadas con el Mal pues a Edmundo se le denomina “ateo del bien” e incluso Mefisto Gómez y Lucifer Gómez: “A mí mujer le ha dado por escribir un libro sobre don Lucifer Gómez y el infierno de la industria de la telecomunicación” (Gopegui, *Real* 207). Habría que empezar por hablar de la recepción de la novela de Gopegui. *Lo real* y su personaje protagónico Edmundo han producido comentarios negativos en torno a la razón por la cual la autora elige como héroe de su novela un personaje que miente, falsifica documentos, espía a sus compañeros y cobra por arreglar reputaciones arruinadas o propagar rumores malintencionados. Rabanal, en la entrevista con Gopegui afirma que “después de la publicación de *Lo real* algunos lectores consideraron que Edmundo Gómez era perturbador, amoral y esta percepción quizá impidió que otros lectores lo comprendiesen y se solidarizasen con su proyecto” (213). De igual manera, las reseñas críticas que ella menciona caracterizan a Edmundo como una persona fría y la novela como extraña o rara.⁶⁷ En principio, ni lectores ni críticos parecen haber

entendido la naturaleza del personaje por lo cual, para Rabanal, que recoge en su libro las percepciones iniciales de la obra, el hecho de que la identificación con los personajes sea un recurso literario popular hace que el perfil de Edmundo que dibuja Gopegui sea un poco a contracorriente. La escritora madrileña, sin embargo, en la entrevista que ya hemos citado, siente que su novela ha sido malinterpretada en la medida en que “Edmundo no es amoral ... Edmundo no acepta que la moral dominante sea moral” (Rabanal 214). La intención de Gopegui puede ser perfectamente comprendida si aceptamos como válida la hipótesis que se defiende a lo largo de este capítulo, Edmundo-Mefisto o Edmundo-Lucifer tiene su génesis en el trauma que el padre le transmite al hijo en el momento en que lo acusan, lo enjuician y lo condenan. Rabanal cree que aunque éste fue el propósito de Gopegui y la lectura que ella esperaba de su lectores, ésta tardó en ser comprendida:

By having Irene characterise Edmundo from the outset as an “ateo del bien”, Gopegui appears to expect to convince the reader that this behaviour can plausibly be read as a rational reaction to the early trauma of witnessing his father’s mental and physical deterioration in the wake of the Matesa scandal. Yet critics and readers alike were baffled and even disturbed by Edmundo’s character. (173)

Aunque no exista en realidad un versículo bíblico que sustente la rebelión y caída de Luzbel y menos aún la famosa sentencia que se le atribuye “Non serviam”, sí existen en la literatura canónica occidental varias obras en las que se habla del evento. De esa sentencia que guía la vida de Edmundo y de su total escepticismo sobre lo que le han presentado como código axiológico nace su nexa con ser considerado Mefisto o Lucifer: “Él puede, mientras pueda, hacerse cargo del sol y de morir, y de la mala suerte, pero en el descansillo, cierra las manos y promete que no será señor mas dejara de ser criado” (Gopegui, *Real* 192). Agregaríamos a

lo que ya ha dicho la crítica que lo “chocante” del personaje de Gopegui es otra estrategia más de la novela para que el lector cuestione lo que a todos les parece normal, bueno e incluso ejemplar. Es evidente que Edmundo ha dejado de creer en la bondad de los hombres, las instituciones y el sistema: “No contra el sol ni contra la minucia, ni contra haber nacido se rebelaba Edmundo sino contra los hombres” (Gopegui, *Real* 192). La maldición del génesis bíblico sobre “comer el pan con el sudor de la frente” le parece sólo aplicable a quienes, como él, están despojados de los medios de producción. Por esta razón su empeño mayor es conseguir uno a costa de lo que sea, así sea lo que transgreda moralmente un sistema de valores en el que realmente no cree.⁶⁸ En ese sentido, Gopegui no sólo se limita a acumular actos perturbadores en la conducta del protagonista, sino también en quienes le colaboran. Por ejemplo, hace que Irene, que es un mando medio de la televisión estatal española, robe a sus compañeros el dinero que tienen en sus escritorios o abrigos. No es gratuito que al reflexionar sobre su acción Irene recuerde los sermones de las monjas que la educaron y se diga que, de la misma forma cómo éstas le enseñaron a no hacer explícitas las buenas acciones, ella siente que debe hacer lo mismo con las que la moral de las religiosas consideran malas. Así, su decisión de robar no parte de una necesidad pecuniaria. Nace de su intención de hermanarse con Edmundo en su creencia de que el “Bien”, con mayúscula, que les han predicado en su educación judeocristiana, empieza a parecerle falso a ella también:

No le hablé a Edmundo de mi mala acción. Yo había robado para quemar mis naves, para decir en alta voz que el bien que nos pedían era un cuento, para que Edmundo no estuviera solo. Pero hacérselo saber ¿de qué valdría? Había robado, me había cortado la retirada, ésa era mi narración y no la de quien dice he robado por ti. (Gopegui, *Real* 280)

Expulsado en la adolescencia del paraíso de seguridad que implicaba la vida durante los años en que habitaba la avenida del Generalísimo – seguramente, Gopegui no ha elegido al azar el nombre de la misma- por una clase que construyó su seguridad y la de sus herederos con base en la convivencia con el régimen y después con la habilidad suficiente para seguirse insertando en los resortes del poder, así éste estuviera en manos del PSOE, Edmundo-Mefisto, ángel caído, frente a la maldición recibida y, aunque afirma que su proyecto no es comunitario, también convoca a otros ángeles rebeldes y trabaja, con la ayuda de ellos, en la asesoría. En Luca de Tena, el piso secreto, ese nuevo mundo donde lo amoral no es lo que enseñan las monjas ni las directivas del Opus, Irene, Gabriel y Mario, también ángeles rebeldes, también empleados de renta media, depreciados por los años y por la esperanza muerta de aquello que ya no fueron, construyen junto a Edmundo una pequeña parcela de poder. Con ello, el protagonista de Gopegui le pone punto final a la mascarada que significó “su amistad” con Fernando Maldonado Dávila; relación basada en la ficción de una España en la que las jerarquías del poder económico y social estaban quedando atrás. Su “conducta mefistofélica” no es otra cosa que su rebeldía al patrón moral que rige el entorno que ha conocido en el colegio, en la universidad y en sus trabajos y también la manera que emplea Gopegui para hacernos ver, una vez más en su narrativa, el trasfondo económico, que siempre tienen las decisiones políticas. Así lo observa también Odartey-Wellington:

Edmundo is Gopegui’s response to the threat posed by economic totalitarianism to the individual’s autonomy and freedom. Edmundo opts to become, as has been mentioned earlier an “ateo del bien”, thus exercising his privilege to at least choose an alternative to the sanctioned ethics on conduct.

(103)

La discusión que se plantea en la novela acerca de los conceptos de lo que es la realidad, la justicia, lo bueno moralmente y la identidad se va resolviendo cuando “la caja B” como la llama Almudena, la esposa de Edmundo, crece sin que ninguno de los cuatro integrantes de la asesoría sea descubierto o denunciado. Lo que algunos lectores y críticos consideran perturbador en las acciones de Edmundo y sus compañeros es visto por éstos como el producto de una sociedad en la que los dobles discursos permiten la trasgresión de la regla y la autoindulgencia con respecto a ésta: “Nos hubiera venido bien contar con gente más joven, pero no podíamos precipitarnos y comprendimos que cuatro individuos, como uno solo, pueden actuar en contra de ciertas normas durante toda su vida sin ser descubiertos. Otros nos entrenaron. Otros y otras nos enseñaron a vivir siendo dos cosas siempre” (Gopegui, *Real* 350). Si consideramos que es 1990 y las edades de los miembros de la asesoría, Gabriel, sesenta y ocho, Mario, cincuenta y siete, Irene, cincuenta cuatro y Edmundo, treinta y cinco, queda en evidencia que, para Irene, franquismo y Transición, quedan hermanados en la misma amalgama. No hay, desde su punto de vista, ninguna ventaja para Edmundo que ha nacido en el tardofranquismo y, en cambio, sí el entrenamiento que distintas generaciones de españoles han recibido para aceptar que el discurso es doble y que favorece siempre a quien tenga la caja más provista de dinero.

Finalmente, en relación con la identidad de Edmundo asociada a lo mefistofélico o amoral, su proyecto parece menos complejo que las declaraciones de Gopegui en torno a lo que pretendía con la novela y las aseveraciones de los críticos sobre el particular. Si bien es cierto que, algunas de las acciones que lidera Edmundo y secundan sus colaboradores, parecerían obra del Anonymous o del Wikileaks de nuestros tiempos,⁶⁹ verbigracia la publicación anónima de las nóminas sobre las diferencias salariales entre los empleados de la

televisión privada no por obtener un chantaje económico sino para denunciar la disparidad en el valor del tiempo de los diferentes empleados:

Nadie quería que se supiera cuál era el precio de cada minuto; ni la empresa ni los que ganaban poco y se sentían humillados, ni los que ganaban mucho y tal vez habían negociado ellos mismos el sueldo de sus subordinados pronunciándose a favor de la moderación. (Gopegui, *Real* 348)

Sin embargo, tendríamos que reconocer que la mayoría de las acciones, al final de la novela, parecen la conclusión exitosa, desde lo económico, del “proyecto edmundiano”, cuya finalidad no propende más que por el bienestar individual de él mismo. Como contrapartida, la muerte de Almudena parece aplacar la rebelión del ángel caído en complicidad con su corte. Este evento ocurre cuando Fernando, quien lo encara de frente por primera vez, le reclama el hecho de que no quiera “dejarse comprar” por sus amigos en los casos de flagrante corrupción que ocurren al interior de la TVE y, en cambio, prefiera actuar en solitario para no depender de nadie: “Tú juegas a ir solo por tu cuenta. Todo eso de la asesoría secreta, quieres estar y no estar y nunca pillarte los dedos” (Gopegui, *Real* 357). Después de la confrontación, Edmundo acepta que ha reducido los grados de diferencia con Fernando en cuanto a la jerarquización que siempre los ha separado, pero también comprende, para tranquilidad suya, que nunca va a estar por encima de “su amigo”. Cuando obtiene su parcela de tierras para fundar la finca, deja de sentirse un hombre no libre para darle paso a alguien cínico. Vivir con esta actitud no le incomoda pues, como él mismo sostiene: “El cínico no distingue entre el bien y el mal, pero deja que el mal juegue a su favor” (Gopegui, *Real* 386). La declaración antitética confesada por Edmundo a Enrique del Olmo, deja claro que, pese a su ligazón con nombres asociados al concepto de mal, para el protagonista de Gopegui lo maligno no ha sido su propia rebelión sino el entorno en el que se

ha movido, los medios de comunicación tanto públicos como privados, siempre puestos al servicio del partido de turno y del capital que mueve sus decisiones. Podríamos decir que son grupos periodísticos en los que se aprecia, a través de la narración de la autora madrileña, un baile millonario en el que hay prebendas para los directivos, cuya voz, metonimia de su canal o periódico, se compra con pisos lujosos, fiestas opulentas, cenas en restaurantes de cinco estrellas e innumerables beneficios. Un universo contra el que la lucha de Edmundo parece ser vana y al que tan sólo puede sacarle, en aras de su bienestar futuro, una propiedad a cambio de callar un caso de corrupción de los muchos que hay. Esta visión también la comparte Luis Prádanos en su artículo “Writing an Engaged Novel in the Network Society”: “Edmundo overtly recognizes his increasing cynical attitude and lack of personal responsibility, but blames it on the impossibility of controlling his multiples circumstances” (212). Circunstancias que, en últimas, son la denuncia que hace Gopegui de una España transicional, falsamente democrática y entregada a políticas económicas neoliberales que incrementan la creencia de Edmundo sobre el hecho de que sólo quienes tienen el capital pueden salir gananciosos.

La obtención de la finca de naranjas que, para Rabanal no es más que una victoria pírrica de Edmundo, si consideramos que la lectura que ésta hace de la obra de Gopegui pone el énfasis en la literatura que propende por los compromisos políticos, podría también leerse como la superación del trauma de Edmundo, lo que, en absoluto, podría calificarse como un logro pírrico del héroe gopeguiano. Consideremos que durante todo el trascurso del relato, Edmundo ha sentido la necesidad de ser otro, siempre diferente al padre porque muchos lo trataron como “si fuera su padre”. De esta necesidad ha nacido su vida doble o hiperreal, si lo queremos ver en términos de lo que plantea Baudrillard, y, por supuesto, también el hecho de que habite dos pisos, que tenga dos salarios y múltiples identidades que se van diluyendo en

la única que muestra al final, la del joven ejecutivo de la televisión española que ha cambiado los escritorios por sus cultivos, a través de los cuales cree posible obtener esa segunda vida en la que no se siente vulnerable.

De metarrelatos volcánicos y microutopías individuales

Pese a que la conclusión de la novela, desde nuestra hipótesis y lugar de análisis, alude más a la superación de un trauma originado en la adolescencia, algunos investigadores de la obra de Gopegui que se enfocan en la interpretación política de sus textos, pretenden ver en Edmundo un personaje que promueve la rebelión colectiva. En ese sentido, algunos críticos piensan que el personaje protagónico de *Lo real* sería la cara opuesta de Sergio Prim,⁷⁰ personaje principal de la anterior novela de la autora madrileña, quien lo caracterizó viviendo más para el pensamiento y la reflexión que para la acción política. Como evidencia de lo anterior citamos a Francisca López, quien cree ver la misma intención en los personajes de *La conquista del aire* y en el héroe gopeguiano. Por esta razón afirma que éstos: “sueñan con cambiar su sociedad y algunos, como Edmundo, entienden que el cambio debe ser radical” (López 56). Es difícil aceptar tal afirmación si se tiene en cuenta que el accionar de este personaje en la diégesis de la novela busca, de manera enfática, la resolución de su conflicto personal. Adicionalmente, cierto desengaño con el sistema, pero también la necesidad de mejorar las finanzas son las motivaciones que mueven a las demás personas de la asesoría a participar del proyecto. Incluso, para reforzar la idea de que Edmundo combate contra un sistema inmoral e inequitativo por motivaciones altruistas, algunos críticos de los que hemos citado anteriormente interpretan la última entrevista de Edmundo con Enrique del Olmo como el aval que el primero le da al segundo para que siga siendo combativo del sistema a través de la asesoría a la que ha renunciado el protagonista de Gopegui. Rabanal, por ejemplo, dice refiriéndose a Enrique del Olmo: “He has managed to reach a position of

power in TVE, but has become disillusioned by his working environment. Edmundo suggests that he contact with Irene Arce, presumably with a view to reviving the project and, by implication, the search for a space for collective action” (201).

Desde nuestra lectura, el anterior análisis resulta un tanto forzado, pues si bien es cierto que *Lo real*, en conjunto, con su virtuosismo de técnicas narrativas que han hecho que sea catalogada como una novela postmoderna nos invita a la reflexión política, pensamos que no es a través del discurso ni del accionar de Edmundo donde se hace un llamado a la acción política comprometida.⁷¹ La afirmación que aquí se plantea parte del hecho de aceptar que, en esta narración, Gopegui parece más interesada en demostrar que en la sociedad donde se mueven sus personajes, la del tardofranquismo, la del periodo transicional y la del advenimiento de la democracia hasta mediados de los noventa, es imposible ser libre.

De la misma manera, en el universo ficcional que trabaja la autora se muestran las transacciones que ciertos sectores de la izquierda hicieron con la contraparte política. Para la autora madrileña dichas “negociaciones” significaron abjurar de los principios del marxismo. Metanarrativa, que desde su punto de vista, fue traicionada y envilecida por una serie de políticos, intelectuales y artistas que alguna vez creyeron en ésta, pero que después hicieron alianza con las clases dominantes para obtener privilegios y réditos económicos. En la entrevista que le hacen Rosa Miriam Elizalde y M. H. Lagarde lo expresa con claridad:

El mundo de la cultura que puede expresarse a través de los medios de comunicación está prácticamente en manos de un sector que quizá alguna vez fue de izquierdas pero que en este momento no lo es en absoluto. No son de izquierdas, son intelectuales y artistas de derechas, conservadores, perfectamente integrados en el orden establecido pero que, en su papel de grupo al servicio de la clase dominante, se apropian del valor de un discurso

que les da buena imagen y de vez en cuando hacen un gesto simbólico apoyando reformas que nunca tocan lo esencial, la producción de la riqueza ... Yo estoy en la izquierda, la que combate la economía de mercado, la sociedad de clases, la explotación.

Gopegui, fiel a su discurso político, nos presenta una izquierda que ha traicionado los principios del marxismo, es decir, que ha abjurado del gran relato, pasando de los postulados de *El capital* para adoptar la economía de principios neoliberales. Al mismo tiempo, muestra una izquierda ingenua que cree a pie juntillas en los proyectos comunitarios y que en la novela lucha por proteger ciertos colectivos sociales poco favorecidos y que además critica a los dirigentes del PSOE su deseo de ingresar a la OTAN. El grupo donde se mueve el diputado Adrián Arcos, Fernando Maldonado Dávila, Javier Solana y Edmundo –que se hace miembro del PSOE sólo porque conviene a sus propósitos burocráticos– sin duda representa la izquierda oportunista de la que habla Gopegui.⁷² Por contraste, otra caracterización de la izquierda se refleja en personajes como Enrique del Olmo y Fabiola Gómez Risco, amigo y hermana de Edmundo. No obstante, la izquierda marxista, de la que se siente partidaria Gopegui hasta el día de hoy, no está claramente representada en este relato. Podríamos decir que, contrario a lo que parece creer Rabanal, no hay ningún llamado a la rebelión en la última conversación que sostiene Edmundo con Enrique del Olmo. Quizá podemos proponer en nuestro trabajo que el coro de asalariados y asalariadas es el que conserva, a lo largo de todo el relato, un matiz contestatario en torno al cinismo de Edmundo y a sus posturas acomodaticias. No es gratuito que, en las dos últimas intervenciones, el coro cuestione los sentimientos de bienestar con la obtención de lo que se desea materialmente cuando esto último no es alcanzado por un colectivo:

En el reparto desigual de las ilusiones se juega la tristeza, y dijeron: cómo vivir con la ilusión del ascenso que nos permitirá habitaciones luminosa para nuestros hijos o atención o comodidad para unos padres ancianos, cómo vivir sirviendo a esa ilusión, cómo aceptar el precio de la fantasía si no es común. (Gopegui, *Real* 374).

Tampoco puede dejar de notarse que, al final, cuando se cree que todo los integrantes del coro se retiran a seguir laborando en medio del escepticismo sobre la posibilidad de cambios, se presenta, valiéndose del recurso de la enumeración, un sentimiento de cotidianidad y hartazgo por el seguimiento de una rutina que no deja mayores satisfacciones. Para conseguir esta sensación se presentan elementos propios de la vida privada y de la vida pública sin que parezcan existir claras divisiones entre éstas dos: “Cada cual a su mesa y a su silla, cada cual a su cama y a su cepillo de dientes, cada cual a su amigo y a su amiga y a su plumón de pájaro y a su vida laborable” (Gopegui, *Real* 380). Pese a ello, la aparente dispersión del grupo no llega a darse en su totalidad:

El coro se retira, se dispersan los cuerpos en todas direcciones pero surge el desacuerdo, algunos cuerpos no se dispersan, algunas bocas hablan a la vez: “Es necesario revisar la idea de revoluciones de corta duración separadas por largos periodos de tranquilidad.

La corteza terrestre nunca ha estado absolutamente tranquila.

Los paroxismos son sólo culminaciones de la deformación que jamás ha cesado”

Y lo que dicen pasa como el viento entre los árboles. (Gopegui, *Real* 380)

La colectividad presentada en la novela como coro no sólo no se disuelve en su totalidad sino que invita a revisar la noción de revolución y aunque parecería que se hiciera un llamado a

ésta última, la línea final es más bien de incredulidad frente a lo que pueda pasar si tenemos en cuenta lo dicho por los últimos integrantes del coro que mantienen su vínculo colectivo. El viento entre los árboles, a nivel de metáfora para lo que expresa este coro, parecería aludir a un sonido que se escucha, pero que no genera más que un momentáneo vaivén en ellos.

Considerando lo anterior, sin duda alguna, los personajes más representativos de esa juventud que cree en la posibilidad de un verdadero cambio político después de la culminación de la dictadura son Enrique del Olmo y Fabiola Gómez Risco. López, en el artículo al que nos hemos referido dice de los jóvenes adultos de mediados de los noventa:

...sueñan con cambiar su sociedad ... pero la mayoría se forma confiando en la capacidad del proceso político democrático y del progreso económico para efectuar mejoras, confiando en que una nación libre de la dictadura sería una nación en la que podría implantarse un estado de bienestar, confiando, en suma, en las posibilidades de la socialdemocracia. (56)

Enrique del Olmo aparece de forma intermitente en el libro. Ya nos hemos referido a que comparte con Edmundo su admiración por Cernuda. A diferencia del héroe gopeguiano, su gusto por la poesía se da en él en razón del valor estético de ésta mas no porque considere que los versos que la componen pueden responder a sus preguntas existenciales. Considera que en el momento histórico que le toca vivir en su país, la mejor opción para lograr una sociedad más justa, moderna y equitativa está en la militancia política de izquierda. Como Fernando Maldonado Dávila aparece, en determinados momentos, para enterarse de la vida de Edmundo, pero más porque le profesa verdadero afecto a éste y también porque lo considera un interlocutor para discutir lo que acontece en el país en el aspecto político. Su título de filología no le posibilita la consecución de buenos trabajos, así que acude a Edmundo para que lo recomiende dentro del medio de las comunicaciones. Su amigo lo

contacta con Irene y ella le consigue un puesto en TVE. Al creer en una sociedad justa en la que cada cual tendría que conseguir un trabajo sólo en virtud a sus méritos, se siente profundamente avergonzado de tener que acudir a Edmundo para ello e intenta disimular ante Irene su acción: “Así que cuando torpemente intentó averiguar si yo sabía quién era él, si sabía que había pedido un favor, si conocía su jefe de documentación, le di e entender que en absoluto estaba al tanto de los hechos” (Gopegui, *Real* 248)

El personaje de Enrique del Olmo, al contrario de Fernando y de Edmundo, quienes siempre están a la caza de las mejores relaciones para su ascenso social y económico, tiene como prioridad fundamental hacerse miembro del sindicato de TVE. Cree, a pie juntillas, que la unión de los trabajadores puede promover cambios de tipo socioeconómico y por ello se muestra emocionado con la adhesión de los empleados del sindicato a la huelga del 14 de diciembre de 1988 que se da en contra del PSOE. El historiador Bernat Muniesa en su libro *Dictadura y Transición. La España Lampedusiana* al respecto de este hecho expresa que:

La huelga general del 14 de diciembre (1988) fue, sin duda, el hecho más destacado del año. Las relaciones entre el Gobierno y las centrales sindicales quebraron por el creciente paro y las continuas medidas del Gabinete recortando (flexibilización laboral, en el nuevo argot neoliberal) lenta y subrepticamente los derechos de los trabajadores que las centrales consideraban conquistas históricas y la patronal, imbuida del nuevo liberalismo, simplemente “privilegios”. CCOO, dominada por facciones de tendencia comunista, estaban ya en un nivel de ruptura con el Gobierno desde hacía meses, pues, de hecho, los Pactos de la Moncloa habían sido ya destruidos por la gestión del social-liberalismo. (213)

Este clima de descontento de muchas de las centrales de trabajadores sirve a Gopegui para presentar el contraste entre la actitud escéptica de Edmundo en relación con la supuesta ganancia de la huelga al PSOE y la actitud confiada de Enrique con respecto a lo que puede lograr el sindicato:

Me contó entonces que Enrique del Olmo le había llamado a la una menos veinte de la mañana. Al parecer estaba exultante y quería compartir con Edmundo el primer éxito de la huelga, el sorprendente pistoletazo de salida. Lo habían logrado, habían cortado el telediario. Televisión Española había ido al negro durante unos segundos y después sólo había podido emitir imágenes grabadas de ciudades españolas. (Gopegui, *Real* 325)

Para Edmundo la acción del sindicato de TVE no resulta valiosa y al no poder compartir la exaltación que ella produce en su amigo, éste último lo acusa de burlarse de una acción, que desde su óptica, puede llevar a los trabajadores a conseguir sus objetivos, pero también mucha más gente para unirse a una causa colectiva. Las esperanzas de Enrique se cifran en la fuerza que puede llegar a alcanzar la unión de los trabajadores: “Las cosas empiezan y no se sabe dónde puedan acabar” (Gopegui, *Real* 326). Desde su perspectiva “las acciones revolucionarias” del sindicato al que pertenece van a alentar a aquellos que dudan sobre los beneficios de emprender dichas acciones. Para el protagonista de Gopegui el punto de vista sobre los mismos hechos es otro. Está convencido de que los sindicalistas no tienen suficiente respaldo para que la huelga lleve a la consecución de cambios radicales en las políticas neoliberales que ha adoptado el PSOE. Por esta razón cuestiona a su amigo Enrique:

¿Para qué se juegan el puesto? Mucha emoción, mucho mérito, mucho esfuerzo pero ¿qué tenéis detrás, cuál es vuestra fuerza? ¿La mitad del partido socialista va a ponerse de vuestro lado, un cuarto, o sólo un uno por ciento?

¿Y los sindicatos? ¿Tenéis unos sindicatos lo bastante fuertes como para que esto sea algo más que un episodio incómodo? (Gopegui, *Real* 326)

Esta discusión entre los dos amigos es otra muestra que evidencia la poca credibilidad que Edmundo le da a los proyectos colectivos cuando quien los plantea menciona el interés de conseguir “únicamente el bienestar comunal”. A diferencia de Enrique, que llevaba poco tiempo en TVE y que antes se encargaba de hacer sencillos trabajos de archivista, Edmundo había tenido una vida laboral más larga en el laboratorio, en Décima, en la televisión pública, en la televisión privada y había observado cómo en todos los ambientes en los que había estado siempre habían terminado por ganar quienes se ubicaban en las pirámides más altas de la escala económica y social. Para ilustrar la afirmación anterior podemos mencionar que antes de su discusión con Enrique, Edmundo había participado de innumerables cenas con empresarios y altos cargos del PSOE en los que había observado el nivel de connivencia entre ambas partes para conseguir los mejores réditos económicos. De hecho, Edmundo no había dudado ni un minuto en participar en la trama corrupta del Partido Socialista para conseguir los votos suficientes para que la ciudadanía española le diera el sí al referendo que buscaba la permanencia del país en la OTAN. Del mismo modo, su trabajo en Décima, una de las empresas de comunicaciones en las que había trabajado era justamente convocar, en compañía de Jacinto Mena, su jefe, a pequeños grupos de profesionales de un mismo campo para que un mando importante del partido los convenciera de la conveniencia de votar por el sí, al tiempo que se les insinuaba que podrían ser bien recompensados por el partido en agradecimiento de su apoyo. En esta operación los perjuicios morales que expresó su jefe para desempeñar esa tarea: “A tenor de sus principios no dejaba de ser sarcástico que el partido más votado de España, el que parecía al fin romper con el pasado régimen, con la continuidad de ideas y de nombres, asentará su éxito en su capacidad para teñir de negro lo

que antes fuera blanco” (Gopegui, *Real* 262), no fueron compartidos por Edmundo en absoluto: “¿Problemas morales? Edmundo no creía en la moral, que era siempre consecuencia de las relaciones de servidumbre?” (Gopegui, *Real* 262). Como consecuencia de todo ello, el conocimiento real de lo que ocurría en las esferas decisorias del poder que, era donde se movía Edmundo por su trabajo en los medios de comunicación, lo dotaron de una visión muy distinta a la ingenua de Enrique.

Teniendo en cuenta que la narración de los hechos de la novela abarca hasta mediados de los años noventa, Gopegui, no sólo aumenta la dosis de escepticismo en su personaje principal sino que se encarga de mostrarnos a un Enrique desencantado de los discursos en los que ha creído: “No hay lugar. No hay tal lugar. Ni el sindicato, ni la documentación, ni mi propia casa, ni el factor humano, ni el sacrificio, las decisiones que tomamos no van a ningún sitio, no las recoge nadie, sólo nuestro cansancio y nuestra rabia las recogen” (Gopegui, *Real* 386).

La ingenuidad en torno a la bondad de los proyectos colectivos se ha trocado en Enrique en un sentimiento de decepción. La amarga confesión que hace a Edmundo está lejos del tono emocionado con el que narraba las conquistas del sindicato de TVE. No obstante Enrique busca a Edmundo para que le dé consejos sobre un nuevo trabajo en la televisión privada que es, casualmente, el que dejó vacante el protagonista de *Lo real*. En la novela se muestra la lucha interior del personaje de Enrique entre lo que, desde su óptica debería ser el comportamiento de la izquierda que está en el poder y lo que piensan las alas más radicales del sindicato de las Comisiones Obreras, grupo al que sigue adscrito y al que se refiere el historiador Muniesa como el grupo que ha cuestionado al PSOE su ruptura de los Pactos de la Moncloa. El supuesto consejo que Enrique va a pedir a Edmundo parecería una estrategia del primero para confrontar, de nuevo, su punto de vista con su amigo. Quizá

porque aunque nunca logra estar de acuerdo con él, lo sabe leal, pero también dotado del pragmatismo del que él adolece.

Como lectores nos damos cuenta que el consejo es inútil puesto que Enrique ya ha dado su negativa al ofrecimiento, sin embargo se muestra insatisfecho con haberlo hecho. Confiesa a Edmundo que realmente piensa que la televisión estatal es “una porquería” y aún así persiste en seguir en ella. En la mirada de sus compañeros de TVE advierte sentimientos de reprobación por no haber aceptado el cargo en la televisión privada y siente que “los que me rodean me miran como si fuera un cobarde” (Gopegui, *Real* 386) y, aunque no puede ser un escéptico ni un cínico como Edmundo, deja de lado su seriedad y grandilocuencia discursivas y se permite hacerle bromas a éste sobre su nueva finca diciéndole que lo ve convertido en un “explotador de árboles”. El protagonista de Gopegui le expresa que también se siente “un explotador de hombres” y a renglón seguido declara: “Me porto con la dignidad que imponen las relaciones de producción” (Gopegui, *Real* 384), reconociendo que en el modelo económico que sigue su finca paga muy bien cuando hay poca oferta de empleados y mal cuando hay abundancia de ésta. A nivel discursivo, se hace evidente que la tensión entre ambos continúa. En esencia, Enrique, que no ha vivido el trauma de Edmundo, no cifra su proyecto vital en conseguir unas condiciones económicas que le eviten la servidumbre de la que siempre habla éste. A pesar de estar decepcionado de cuanto ve, sigue creyendo en los procesos donde, desde su ideología, prime el bien común. Quizá por ello sigue prefiriendo estar en la televisión pública pues sabe que en la privada lo que cuenta es la utilidad económica que puedan tener quienes sean dueños de la empresa. La distancia ideológica está dada entonces porque uno ha renunciado a creer en los proyectos colectivos y otro se empeña en seguir participando de ellos. También, al final de la novela, es Enrique el encargado de develar al lector la relación de amor-odio que el protagonista de Gopegui tiene con la poesía.

Queda claro que Enrique nunca ha olvidado el entusiasmo y desencanto casi simultáneos que Edmundo siente por ella, razón por la cual le pregunta: “¿Sigues odiando la poesía?” (Gopegui, *Real* 387). La respuesta de Edmundo nos permite corroborar cómo la consecución de su objetivo ha permitido que su trauma se aminore hasta el punto de reconocer que, incluso el tipo de discurso poético contra el que se rebeló, apenas le hace daño:

La odio menos, porque la necesito menos. Odio la poesía que pretende unirnos por encima de los que somos, por encima de ser dueño de una finca o ayudante de documentación. La odio aunque ya no me hace apenas daño. En cambio busco más que antes esa otra poesía que nos une por debajo de los que somos, en lo que tenemos de nutria, en lo que tenemos de monte, en lo que tenemos de esclavos todavía. (Gopegui, *Real* 387)

La escisión entre dos clases de poesía que hace Edmundo también parece referirse a su antipatía por los discursos falsos que buscan igualar a personas de diferentes jerarquías. En su declaración a Enrique está reconociendo que no cree en la posibilidad de una identificación ideológica verdadera entre quienes ocupan diferentes posiciones en la jerarquías tanto económicas como sociales. Esta aseveración la comprende Enrique. Por ello, aunque no la comparte, no la disputa. Sin embargo a éste le parece ofensivo que Edmundo, en su nueva situación de no asalariado, se incluya en el grupo de los que aún siguen teniendo “algo de esclavos”. En consecuencia, le pide que no continúe desarrollando su argumentación para no tener que disputarla con él. Como se nota, a lo largo de toda la narración, y el final de ésta no es la excepción, Edmundo y Enrique son capaces de cultivar una amistad basada más en la simpatía mutua que en las afinidades ideológicas.

En el caso de la hermana de Edmundo la situación es diferente. Al igual que Enrique cree en los proyectos colectivos, pero ignora lo que piensa su hermano de ellos. Inclusive

piensa, de manera ingenua, que él podría ayudarla en la campaña en contra de la OTAN. A diferencia de Edmundo, en ningún momento fue afectada por el sentimiento de humillación y despojo que enfrentó la familia durante el encarcelamiento del padre pues todos decidieron callar lo que ocurría para que ella no se afectase: “Su hermana no sabía nada. La llamaron por teléfono. Lo hacían todos los domingos. Por la mañana, cuando Edmundo se levantó para ir a clase, su padre ya se había marchado” (Gopegui, *Real* 32). Recibe una educación privilegiada y cuando se espera que continúe con los estudios humanísticos que su padre quiere para ella, Fabiola manifiesta su negativa a seguir apartada de su familia. Incluso, cuando ella toma esta decisión, no se le reconoce, en el ámbito familiar, que se le permite el regreso a España no por respetar su voluntad sino porque dicha resolución alivia al padre de la carga económica que significa seguir pagando sus estudios en Suiza. La burbuja de bienestar en que todos los miembros de la familia la sitúan, hacen de ella una joven profundamente idealista, que, además, conoce muy poco la verdadera situación de ésta. Lo que en Edmundo es escepticismo, en Fabiola es credulidad. La llegada de ella a la adultez no cambia las cosas. En sus estudios de derecho, sin mayores afugias, el personaje de Fabiola se desempeña con éxito e inicia una relación con un joven que es aceptado por la familia. No obstante, en Edmundo persiste la idea de asumir, por Fabiola y por él mismo, el peso de un pasado que, aunque difícil, él se siente en capacidad de superar: “En cierto modo él había elegido hacerse cargo del pasado y, a cambio, esperaba ver a Fabiola echar a volar sin lastre, como una hermana cualquiera, como una hija cualquiera en cuya infancia hubo un episodio familiar oscuro ya olvidado” (Gopegui, *Real* 268). Nótese el tono paternalista de Edmundo al pensar en su hermana. La voz omnisciente que ha penetrado en los pensamientos del héroe de Gopegui alude a una hermana y enseguida a una hija quizá para dar cuenta de lo que

entraña la relación entre los dos hermanos pues Edmundo siempre siente que tiene la obligación de protegerla como si fuera un padre.

La relación entre los dos cambia cuando Fabiola decide pedirle ayuda para la campaña en la que participa y en la que se promueve la salida de España de la OTAN a través del referendo. Al igual que Enrique, Fabiola cree que las pequeñas conquistas de los colectivos le dan fuerza suficiente a éstos para conseguir más objetivos: “Todo es importante. Cada cosa que se conquista da fuerza para la siguiente” (Gopegui, *Real* 270). Edmundo que trabaja en Décima, la compañía que el PSOE ha contratado para trabajar a favor de la continuación de España en la OTAN, es consciente de que el intento de Fabiola, su novio Pedro y el grupo en el que militan no va a tener mucho éxito dada la cantidad de dinero y estrategias que el PSOE ha desplegado para conseguir el sí en el referendo. Como hizo con Enrique, intenta convencer a Fabiola de que lo que se haga, en materia política, para oponerse a quienes detentan el poder, resulta un intento vano si se considera que éstos son capaces de pasar por encima de cualquier discurso o acuerdo para mantenerse en las posiciones de privilegio: “¿Os parece tan importante? ¿De verdad pensáis que cambiaría algo si el Gobierno pierde el referéndum? ¿Cuánto tardarían en darle la vuelta? (Gopegui, *Real* 270). El escepticismo en relación con los proyectos colectivos o de partido está siempre presente en Edmundo. Sabe que muchos de los principios que dice defender un partido político pueden ser relativizados o modificados por completo en función de una coyuntura específica. En este caso, su cercanía con los círculos del poder en España a través de su trabajo en los medios de comunicación ha obrado en su criterio, sin embargo, el punto de vista de su hermana es comprensible si se examinan datos históricos de aquella época. Muniesa, en el texto que hemos citado anteriormente dice sobre el grueso de las personas que fueron consultadas sobre el tema:

A finales de 1985 una encuesta de SOFIMASA señalaba que un 45 % de la población española quiere el abandono de la OTAN, un 31 % es partidario de pertenecer; un 33 % están indecisos. Mas todo ya estaba listo para la gran impostura, incluso había visitado Madrid lord Carrington, el mensajero otanista, y en la capital española observó complacido cómo González aseguraba que es necesario correlacionar el ingreso en la CEE con la permanencia en la OTAN. (196)

Observemos que, según las cifras que expone Muniesa, Fabiola hace parte del grupo que, en apariencia, tiene más posibilidades de ganar porque son la mayoría. Pese a ello, es Edmundo, a quien políticamente no le interesa este suceso, quien más información tiene sobre las estrategias del PSOE para llegar a alcanzar el sí de los votantes. Por esta razón intenta hacer desistir a su hermana Fabiola de su cometido. “La gran impostura” a la que se refiere Muniesa y que Fabiola ignora, pero Edmundo conoce con propiedad, se refiere al modo como el gobierno de Felipe González que, en principio se presentó como partidario de la salida de España de la OTAN, termina por recurrir a todo tipo de maquinaciones para lograr convencer a sus partidarios de la necesidad de seguir participando de esta organización.

En *Lo real*, los personajes de Enrique y Fabiola representan la juventud que mira con esperanza el futuro de España y que cree en un proyecto de equidad social que puede llevar a cabo el partido que ha alcanzado la jefatura del país. Ambos se presentan como contendores del discurso escéptico y casi cínico de Edmundo. La diferencia entre Enrique y Fabiola radica en el grado de conocimiento que tienen de Edmundo. Para el primero, el protagonista de Gopegui es un par generacional con el cual siempre puede discutir de temas serios relacionados con la política, la economía, las artes, etc... Edmundo no teme mostrar su desacuerdo con sus puntos de vista y emplear la contrargumentación para dejar en claro a

Enrique que, aunque lo considera muy inteligente, no deja de percibirlo como ingenuo y poco pragmático. Pese a este permanente desencuentro, Enrique siempre hace evidente su afecto sin que muestre el menor interés en cambiar el modo de pensar de su amigo. Para la segunda, Edmundo es el hermano protector, con mayor experiencia que ella y con éxito económico y social indiscutible. Conoce tan poco su discurso frente a ciertas realidades que, de manera ingenua, cree que puede sumarlo a su proyecto antiOTAN a pesar de que él nunca ha manifestado su interés por este tipo de causas. Cuando Edmundo se niega a ayudarla, pierde todo interés en las conversaciones con él y decide escindir su relación con él en dos ámbitos distintos. Como sujeto político lo considera un contendor cínico y manifiesta toda su desilusión por tener que aceptarlo como tal. Como hermano, en cambio, le expresa su cariño y su agrado por saberlo próximamente padre de familia. La novela deja entrever que la gran admiración que siente Fabiola por su hermano termina en el momento en que comprende que no es “uno de los suyos”: “Entre los dos cafés quedó tendido el cadáver del hermano mayor, el amigo admirado, el chico de la fotografía que Fabiola colgó en el corcho de su cuarto” (Gopegui, *Real* 272). Después de esta escena, la narración no habla de ninguna cercanía entre los hermanos más allá de la solidaridad manifiesta de Fabiola y de su novio al cuidar a la hija de Edmundo cuando Almudena, la madre de ella, fallece. La última referencia a su hermana pasa por el tamiz de la crítica que el personaje de Gopegui realiza contra aquellos que, a diferencia de él, no luchan por cambiar su estatus de esclavos, además por el reconocimiento de que nunca pudo hablar de manera sincera con ella, comportamiento, heredado sin duda, de la dinámica familiar de simular un mundo ajeno a los problemas para ella.

Las mujeres como guardianas de la memoria en *Lo real*

Interesante anotar que pese a la ingenuidad de Fabiola que en la novela es presentada como producto de la sobreprotección familiar y de sus pocos años residiendo en España, es ella el personaje femenino que interpela a Edmundo en torno a lo ocurrido durante la Guerra Civil. Sin embargo el tono en que lo dice y el hecho de que una sola vez se haga referencia a esta preocupación por parte suya no hace de ella un personaje significativo en torno a lo que implica la preservación de la memoria y la actuación, en consecuencia, para exigir justicia en torno a ciertos eventos. En contraste, otros personajes femeninos como Irene Arce y la madre de Edmundo son agentes activas en relación con el traspaso de la memoria a las generaciones siguientes.

Si examinamos el caso de Irene, ella, como narradora del relato, además elegida por Edmundo para dicho rol, queda claro que no deja que escape un solo detalle de la memoria traumática de la adolescencia del personaje; sin embargo no duda en confesar que, siendo quien cuenta, es posible que, en razón de sus sentimientos e intereses, confiera giros de subjetividad a lo seleccionado para narrar. En dicha escogencia es clara su preocupación no sólo por la memoria personal de Edmundo sino por la que atañe a España. No en vano es documentalista de TVE y además revela al lector que en su momento de gloria en la televisión es reconocida como la directora de una serie documental sobre la Guerra Civil. Pese a ello, es evidente, en su discurso, que la mejor época de su carrera profesional, el año de 1981, coincide con el momento en que el gobierno español busca hacer homenaje a las víctimas de la Guerra Civil sin que ello implique, necesariamente, que se cree una ruptura drástica con el antiguo régimen franquista. Al respecto de esta temática Javier Rodrigo en su texto “La guerra civil: memoria, olvido, recuperación e instrumentación” sostiene que:

Así, fuese por pragmatismo político, fuese por asegurar la posición política en el nuevo ciclo político y social que se abría, los terrenos reivindicativos de la memoria colectiva de las y los vencidos no fueron especialmente transitados por los políticos que guiaron el curso institucional de la democratización.

No es difícil entender este tipo de contradicciones si nos remitimos a las figuras que encabezan la vida política de España en aquel momento. Adolfo Suárez es visto en aquella época como el defensor de la democracia, a pesar de venir de las filas de La Falange franquista. Su dimisión, presentada en enero de 1981, fue producto de un clima de enrarecimiento promovido por sectores antidemocráticos que seguían sin aceptar la finalización de la era franquista. Muniesa dice al respecto de este evento:

El desencanto se había instalado y adueñado del ambiente. La campaña forjada tenazmente por sectores no democráticos aún muy poderosos invadió la sociedad española e incluso las fuerzas de la izquierda parlamentaria. Para los promotores de la campaña, cuyos portavoces de primera línea eran los diarios *El Alcázar* y los semanarios *Fuerza Nueva* y *El Heraldo de Aragón* el objetivo era conmover al Ejército con supuestos como “el desgobierno” y, sobre todo, la “desintegración de la Patria.” (126)

Este clima de “democracia impostada” es captado con precisión por la narradora de *Lo real* quien siente que, de forma paralela a su mejor momento profesional en el que es admirada por dirigir la serie documental que ya hemos mencionado, parece irse quedando atrás, en su entorno inmediato, del entusiasmo que genera en el clima político palabras como tolerancia o solidaridad. Aunque el personaje de Irene no lo declara con precisión, insinúa que ha estado ligada a la izquierda en España y que ha dejado de creer en los ideales que ésta había esgrimido sin poder entusiasmarse ni por los cambios que han empezado a permear algunas

divisiones de ésta ni por el clima transicional: “Había otros síntomas, por ejemplo películas, libros o movimientos que en muchos despertaban un entusiasmo místico y que a mí me dejaban fría” (Gopegui, *Real* 167).

Aunque este personaje, que también cumple el rol de narradora principal, en apariencia, acepta que el hecho de no ser entusiasta con las nuevas ideas políticas la deja por fuera de los centros de poder, no necesariamente cree que su postura esté equivocada:

Por el momento los de afuera somos menos, aunque quién puede asegurar que no hemos escogido el modo de desplazamiento más adecuado. A lo mejor la nuestra no es una posición residual, un resto que se extingue, y sí es en cambio lava que emerge del volcán y se lleva consigo sedimentos, grupos empresariales, momentos de gloria. Quién puede asegurar que el próximo período geológico no se cimentará sobre nuestras muy pocas verdades emergentes. (Gopegui, *Real* 168)

En esta declaración de Irene Arce, a través de las metáforas con un metalenguaje que emplea términos de la geología –justificado en el vocabulario de ella ya que su esposo ejerce esta disciplina– de nuevo, expresa en la novela la idea de no renunciar a los proyectos colectivos. Si algunos de los integrantes del coro en *Lo real* se niegan a separarse porque “es necesario revisar la idea de las revoluciones de corta duración separadas por largos periodos de tranquilidad. La corteza terrestre nunca ha estado tranquila” (Gopegui, *Real* 380), del mismo modo, la narradora de la autora madrileña piensa que aunque sus ideas, en el año de 1981, parecen anacrónicas, quizá ella y quienes le acompañan, no están equivocados al persistir en la línea recta: “Pero es posible que eso que gira, gire sólo sobre su eje, gire consumiéndose, mientras que fuera del círculo algo se esté moviendo en línea recta. Los que giran no están del todo seguros de lo que pasa afuera, no pueden estarlo” (Gopegui, *Real* 168). Desde lo que

proponemos en nuestro análisis la línea recta, sin duda, está ligada a lo que ella llama “las viejas palabras” como revolución y proletariado, términos paradigmáticos de la gran narrativa marxista. Claramente, esta metanarrativa no está del todo agotada para el personaje de Gopegui. Si analizamos con atención su discurso notamos que construye la metaforización del gran relato marxista al que presenta como “la lava de un volcán”. El hecho de que piense que “la lava” pueda llegar a arrasarse no sólo sedimentos y momentos de gloria sino también grupos empresariales, despeja las dudas sobre sus alusiones. Importante también hacer evidente que, frente a la caída de los grandes relatos en la postmodernidad y la invitación que hace ésta a dudar de todo lo que sea propuesto como verdad unívoca, Irene, de manera contrastante, termina por presentar el discurso en el que sigue creyendo como unas de “las pocas verdades emergentes”. “Verdad” que, desde su deseo o aspiraciones, es vista por ella como una posibilidad para fundar un orden nuevo muy diferente al que percibe en el año de 1981. Este escepticismo por las bondades del momento transicional, de alguna manera, le permite ser la ayudante eficaz de Edmundo en su proyecto de la asesoría clandestina.

La connivencia entre medios de comunicación y poder político es más que obvia a lo largo de la carrera periodística de Irene. Durante los años del tardofranquismo se niega a realizar ciertos programas con un sesgo demasiado oficialista lo que la pone en riesgo de perder su puesto, hecho que le confiesa a Edmundo. Del mismo modo, rechaza la construcción idílica de la Transición que hacen ciertos medios oficialistas. Por esta razón, cuando queda poco tiempo para su retiro laboral dedica sus horas a preparar un proyecto que hable de ello: “Gasté los días de repliegue preparando un documental que nunca me dejarían hacer en donde, para dar cuenta de la transición española, no se acudiera al mito sino al encadenamiento de los hechos relevantes” (Gopegui, *Real* 368). Es obvio que su vocación de

narrar, desde su particular perspectiva, es boicoteada por el poder oficial cuando se muestra contestataria. Quizá ello explica el interés en asumir el trabajo de narrar la vida de Edmundo de comienzo a fin. La historia de la derrota, traición y trauma de éste y su familia es, de pronto, el mejor guión de Irene sobre el régimen y la connivencia con quienes siempre detentaron el poder y jamás lo perdieron aunque oficialmente se hablase de homenajes, reconciliaciones, tolerancia y solidaridad. De alguna manera, nuestra investigación propone que la reflexión sobre lo que piensa, en el plano de lo político, aparece sin censura cuando nos muestra el trasegar del protagonista de Gopegui. Sin embargo, son pocos, dentro del universo literario, los que saben de su función como narradora. Sólo Blas, su esposo, y Almudena, la esposa de Edmundo tienen esta información, aunque para ellos carezca de la importancia que Irene le confiere. Blas asume que contar la historia de Edmundo para su esposa va a ser una especie de entretenimiento durante sus años de retiro como para él va a ser escribir una historia de los minerales para los niños. No obstante, para Irene la misión que le ha conferido Edmundo resulta más compleja puesto que significa hacer elecciones, elegir énfasis y, de paso, también contar, sin el temor de la censura, su versión del tardofranquismo y de la España transicional. Almudena, que lo ha entendido de este modo, no se resiste a hacerle recomendaciones para que además de su tamiz tenga en cuenta lo que ellos quieren que se conozca de la historia de Edmundo: “Quiero pedirte un favor. Di que fuimos locuaces, di que no fuimos reservados, no sólo me refiero a Edmundo y a mí, me refiero a todos nosotros” (Gopegui, *Real* 337).

Si analizamos la curiosa petición que hace Almudena a Irene y nos detenemos en las reflexiones que la segunda hace sobre su papel de narradora nos damos cuenta de la aspiración que tiene Irene sobre el alcance de la historia que cuenta de Edmundo. No sólo reconoce en varios apartes que no se limita en su narración a ser una suerte de “magnetofón”

del héroe gopeguiano sino que su empresa incluye, además, el interés por un colectivo con el cual desea dialogar acerca de los hechos que ella selecciona. Diálogo que, de manera obvia, ansía trascendente en la medida en que lo ubica en dos temporalidades diferentes: “Sin embargo el código que elegí no fue ser el magnetofón de Edmundo sino narrar para que podamos todos hablar ahora y en el futuro de cómo ocurrió entonces lo que nos afecta aquí ... Narrar para que podamos hablar en plural, en vez de narrar para que tú y yo hablemos” (Gopegui, *Real* 92). Su idea sobre este aspecto es repetida en otros apartes insinuando, al tiempo, que su voz, de alguna forma, revisa la historia que ya ha sido contada:

¿Musa yo? Qué jactancia. Y sin embargo musa, con minúscula, porque mía es la voz y la elección, ya lo dije, de los hechos relevantes. Otra cosa es pensar, como así pienso, que mi elección consiste en descifrar lo que ya ha sido escrito, pues no hay ambigüedad en lo narrado cuando se trata de que podamos hablar ahora y en el futuro. (Gopegui, *Real* 206).

Si examinamos el conjunto de la cita, se hace evidente que hay una aspiración a revisar la historiografía o el discurso oficial a través de su versión de la vida de Edmundo. Su insistencia en la proyección a futuro de su narración es quizá la única vía que puede transitar para que la labor encomendada por el protagonista de Gopegui adquiera relevancia o, siquiera, auditorio. Aunque como documentalista tenga entre sus manos una herramienta para llegar a un público amplio, su labor ha sido sometida a la censura durante toda su carrera. De hecho, parecería que el personaje aceptara contar los hechos sobre la vida de Edmundo en los que claramente hemos demostrado que hay una suerte de continuidad, entre el régimen franquista y el periodo transicional, debido a que cree que su trabajo sobre su forma de analizar la Transición política nunca va a ser aceptado: “Gasté los días de repliegue preparando un documental que nunca me dejarían hacer en donde, para dar cuenta de la

transición española, no se acudiera al mito sino sólo al encadenamiento de los hechos relevantes” (Gopegui, *Real* 368).

De nuevo, podemos acudir a lo planteado por Vilarós para entender la postura de Irene. La crítica española, acudiendo al concepto de *wrapping* que emplea Fredric Jameson en su texto *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* en el que éste analiza la remodelación de la casa del arquitecto Frank Gehry para explicar los diálogos entre el presente y el pasado o “entre la historia y la memoria” (Vilarós 173), plantea que, al tener en cuenta el pasado histórico español, se puede considerar que el *wrapping* es el procedimiento narrativo utilizado durante la Transición para dar cuenta de lo que ocurre en lo político. De acuerdo con Vilarós el *wrapping* se da en dos estilos diferentes. Para nuestro análisis nos interesa detenernos en el primero que describe la crítica:

El primero, el del “consenso” o “reforma”, es el utilizado por la mayoría de sectores y territorios políticos específicos relacionados con la reforma política y el consenso social. La imagen histórica que nos dejan del pasado, o la cita histórica en términos jamesonianos, es una imagen limada y retocada, limpia de asperezas, de sangre y de muerte, y que, aséptica, funciona como referente políticamente útil en la complicada estructura arquitectónica emprendida por los diversos partidos políticos en su búsqueda de consenso, plasmación e implantación de lo que tiene que ser la nueva constitución española en la nueva España democrática. (174)

Sin lugar a dudas, esa imagen “limada y retocada” de la que habla Vilarós es la que Irene reformula en la versión que nos da de la vida de Edmundo, pero también en las continuas reflexiones que hace sobre sí misma y su entorno próximo. Queda claro que no ha sido una periodista adepta al régimen franquista, pero tampoco hace parte de ese grupo de

comunicadores que abrazaron la causa de la Transición sin que ésta pasara por la crítica imparcial de acuerdo con las exigencias de su oficio. Este evento aparece comentado por Rabanal, en el texto que ya hemos citado, cuando analiza la relación entre medios y política en la novela de Gopegui:

In fact, the antagonism between political power and the media appeared to stem from the unusual camaraderie that existed between political power and the media appeared to stem from the unusual camaraderie that existed between politicians and journalist during the transition; specifically, the direct participation of journalist in the political process at this time is understood by some to have led to some confusion regarding their social function, resulting in a corresponding lack of impartiality. (142)

Esta “imposibilidad de aprender las nuevas palabras” en correspondencia con su negativa a mitificar la Transición, de alguna manera, marcan el declive en la carrera periodística de Irene. Incluso cuando nombran Directora General de TVE a una colega suya, que es presentada en la novela de Gopegui como una invitada habitual a las comidas de Felipe González, Irene se niega a aceptar el ascenso que ésta la propone. En contrapunto de su actitud, Edmundo no duda en simular su aquiescencia a los discursos de quienes detentan el poder. De hecho, queda claro que los cargos que al final llega a ocupar le son concedidos por su cercanía a un grupo de políticos privilegiados del PSOE con quienes el personaje de Gopegui se encarga de cultivar sus relaciones. Para Irene, sin embargo, enfrentar dicho mundo resulta complejo. Prefiere dedicar su capacidad de fingimiento y disimulo a la asesoría secreta de Edmundo. No obstante, su decidida colaboración con ella pasa por un rito de pasaje que la misma Irene se autoimpone, robar dinero a sus compañeros de trabajo para sentir que es capaz de dejar a un lado los escrúpulos que entraña participar en el proyecto de

Edmundo. A diferencia de éste, marcado por el trauma, las actuaciones de Irene parecen responder a su sentimiento de insatisfacción por el hecho de vivir en una sociedad que no se corresponde con sus aspiraciones. Su escrito titulado “La mirada del criado” que ella transcribe en las cuartillas de su libro sobre el protagonista de Gopegui llama poderosamente la atención de éste en la medida que analiza, desde las representaciones cinematográficas, la ideología dominante en la que el espectador no es invitado a examinar, de manera crítica, las relaciones de servidumbre en la sociedad. Al contar la historia de cómo este artículo llegó a ser publicado queda en evidencia la forma en la que Irene juzga el quehacer de sus colegas. Siente que muchos de los que han sido invitados a participar del número antológico de la revista sólo quieren deslumbrar empleando un metalenguaje propio de la profesión para hacer evidentes sus conocimientos técnicos de cine, la única dimensión que parece interesarles de su trabajo:

Hubo muchos artículos formalistas. La mayoría de los autores y autoras se sintió en la obligación de demostrar que dominaba la compleja sintaxis de la gran pantalla y algunos pretendieron dar lecciones, nuevos planos, nuevas técnicas experimentadas a veces en secreto en los millones de minutos de la televisión. (Gopegui, *Real* 295)

Con su apreciación, Irene, pone de manifiesto la postura poco crítica del contexto social del gremio al que pertenece. Pese a este hecho, ella aprovecha su mirada sobre ciertas películas del cine clásico para mostrar que el cine, como muchos de los medios de comunicación, ha sido herramienta para perpetuar la dominación de quienes están en la pirámide social. De alguna manera, su artículo da cuenta de la perpetua preocupación de Edmundo sobre los roles del señor y del criado y quizá por ello, al coincidir con él en esta preocupación, resulta fácil para ella aceptar las tareas encomendadas por Edmundo. De hecho, en una de las

primeras veces que se entrevistan, cuando éste último le propone un trabajo adicional, a través del pensamiento de Irene, al que nos da acceso el narrador omnisciente, sabemos que ésta empieza a considerar con seriedad la propuesta de Edmundo porque está convencida de que las tareas rutinarias que le dan en su trabajo están haciendo mella en su capacidad crítica y no desea que ésta termine por perderse mientras espera, de modo resignado, que llegue su jubilación: “En aquellos tiempos, llevaba ya dos años relegada a los peores programas, dos años sin ver otra cosa que planos anodinos, cuando no repugnantes, durante todo el día. Cualquier cosa será mejor que seguir viendo cómo se me embota la mirada y se va muriendo” (Gopegui, *Real* 235). Es evidente que Irene elude “la mirada embotada” o alienadora a través de su capacidad crítica de la que ni siquiera escapa aquello que, narrado por Edmundo, pasa por el tamiz de su juicio para ser contado después. En su particular visión de lo que para ella ha significado el proceso de Transición tiene pocos aliados que entienden su punto de vista. De hecho, su esposo, el paradigma de los asalariados de renta media que sí han negociado su capacidad crítica a cambio de una jubilación más segura que decorosa, espera que su empeño en contar la historia de Edmundo no trascienda y ni siquiera culmine pues realmente no lo valora como un proyecto importante o necesario.

En *Lo real*, Irene Arce tiene múltiples funciones, personaje intradieético, narradora subjetiva de la experiencia vital de Edmundo, contestataria de la historia oficial que muestra la Transición bajo un filtro de benevolencia que, en algunos, aspectos, es innmercido. También, dentro de la propuesta que hace este trabajo, alter ego de la autora en la medida en que expresa como suyas muchas de las opiniones políticas de la propia Gopegui que conocemos a través de sus entrevistas, en especial, aquellas que tienen que ver con la necesidad de continuar con la promoción de los proyectos políticos comunitarios y la

obligación que tienen los escritores de preservar una mirada crítica que no negocie con el poder económico.

Para concluir nuestra mirada sobre las mujeres como agentes activas de la conservación de la memoria traumática de las generaciones que le preceden, consideramos que, en el relato, tiene especial relevancia el personaje de la madre de Edmundo. Si el padre de éste enferma debido a lo que considera una traición de sus copartidarios, la progenitora del protagonista de Gopegui todo el tiempo recuerda a su hijo dicha traición: “A tu padre le han traicionado” (Gopegui, *Real* 20). Al tiempo también impone en él una conducta en la que el dolor queda represado para que éste ceda a una actitud en la que prime la dignidad: “Hijo, ni a ti ni a mí nos van a ver llorar” (Gopegui, *Real* 20). A medida que ve llegar las consecuencias del encarcelamiento de su esposo la madre de Edmundo empieza a hacer frente a todo. Apoya al padre en su prisión sin exponer a Edmundo. Para ello visita a su esposo cada fin de semana mientras explica sus ausencias diciendo a su hijo que ha ido a rezar, evita darle a Fabiola la mala noticia y no duda en apartarse de los familiares y amigos que no son solidarios con su esposo. Después de que ha concluido la detención de éste, se refugia en la fe religiosa para afrontar ese difícil momento, situación que no comprende su hijo ya que no comparte sus creencias. Al ser confrontada por Edmundo le deja claro que ha escogido la vía religiosa para fortalecerse porque siente que con lo ocurrido a su familia su vida “le ha sido robada”. Al tiempo, insiste a su hijo en que evite repetir la experiencia de sus padres: “A mí me gusta oír hablar de la vida eterna porque la otra me la han quitado ... Sólo quiero decirte que tú todavía la tienes, a ti no te han quitado la vida todavía. Que no te engañen” (Gopegui, *Real* 102). De esta manera cultiva en su hijo la idea de que no debe olvidar la traición de la que ha sido objeto del padre y también tomar las precauciones que éste no tuvo en cuenta para evitar repetir la historia.

A medida que avanza la historia de *Lo real* su compromiso con la iglesia católica deja de verse como una suerte de misticismo evasor que, es más o menos, lo que ha confesado a su hijo y empieza a convertirse en el pilar de una nueva identidad que empezará a afianzarse después de su viudez. De las excursiones por Europa para visitar iglesias: “Su madre dijo que lo había pasado bien viendo iglesias y catedrales en Normandía” (Gopegui, *Real* 98), la progenitora de Edmundo pasa a formar parte de movimientos laicos que trabajan por las comunidades marginales de manera muy comprometida. De este modo, todo en ella empieza a cambiar, incluso su aspecto físico: “Su madre tenía bastante buen aspecto. Descalza, ella debía de llegarle a Edmundo por el hombro, pero últimamente llevaba unos zapatos de tacón ancho que no eran llamativos y que elevaban su estatura sin estridencias ... aunque seguía sin ser una mujer con clase, sí había logrado dejar de parecer la eterna aspirante y ahora se parecía más a ella misma” (Gopegui, *Real* 101).

Interesante anotar que al inicio del relato, Edmundo siempre comparaba el aspecto distinguido y elegante de la madre de Fernando con el de su progenitora y ésta última siempre parecía estar en falta desde los criterios del protagonista de Gopegui. Si nos detenemos en la descripción que Edmundo hace del aspecto renovado de su madre a Irene, advertimos que hay una luz positiva en todo lo que afirma de ella, desde sus nuevos zapatos hasta la actitud de una persona que ha abandonado la idea de impostar su actitud por buscar la que verdaderamente se concilia con su deseo. En esta especie de transformación de la madre de Edmundo juega un papel importante el amor. Ella se vuelve a enamorarse del exsacerdote Rafael Martos y a partir de su relación con él decide llevar una nueva vida. Así, emplea su educación musical para empezar a trabajar como profesora de niños en un colegio y dedica el resto de su tiempo al servicio social en la parroquia donde se convierte en líder y consejera de los jóvenes desempleados y de las mujeres. Si consideramos, desde lo histórico,

las relaciones de la Iglesia y del Estado durante el período transicional nos damos cuenta que mucho antes de la muerte de Franco algunos líderes de la primera empiezan a promover ciertos cambios en la estructura de la Iglesia a partir de los presupuestos básicos del Concilio Vaticano II que tuvo lugar entre los años 1962 a 1965.⁷³ Pablo Martín de Santa Olalla, en su texto “La iglesia durante la Transición a la Democracia. Un balance historiográfico”, explica algunos de los cambios como la creación de una comisión para el desmantelamiento del Concordato, la redacción de una constitución aconfesional e incluso la Ley de Divorcio que introduce en España la posibilidad de éste a partir del año de 1981. En su estudio, Martín de Santa Olalla da pistas para entender la actitud de la madre de Edmundo que, en principio parece contradictoria, en la medida en que no quiere saber nada de sus familiares ni amigos, algunos con fuertes ligazones con el Opus Dei, pero unos años después se vuelve líder en una parroquia católica. En el estudio citado, Santa Olalla se refiere a la existencia de un apostolado seglar:

Posiblemente la razón fundamental de ello podamos encontrarla en la relación existente entre laicado y movimientos sociales, así como entre organizaciones obreras y focos de cristianismo fuertemente progresistas: la HOAC (Hermandad *Obrera de Acción Católica*) y la JOC (Juventud *Obrera Católica*) destacan por encima del resto. (361)

Para este investigador dicho apostolado logra convocar diversos núcleos de católicos que empiezan a creer en la posibilidad de reinstaurar un régimen democrático y que trabajan con dedicación en ello. En el mismo artículo, Martín de Santa Olalla cita a Joaquín Ruiz Jiménez, quien explica el fenómeno diciendo que los jefes católicos invitaron a sus fieles a participar de la nueva democracia olvidando los “confesionalismos partidistas”. De este espíritu aparece contagiado el personaje de la madre de Edmundo no sólo porque a medida

que conocemos la historia de Gopegui nos vamos dando cuenta de que su ira va menguando sino porque anuncia a Edmundo que ella ha decidido “olvidar” la vida que, en palabras de ella misma le “había sido quitada” para casarse con Rafael y optar por una existencia nueva. Los sentimientos de Edmundo son encontrados. No oculta el orgullo que siente por los logros de su madre y por el rumbo que ha decidido darle a su vida, pero, al tiempo, siente que ella ha abandonado la causa en la que lo ha reclutado desde adolescente. Su discurso sobre no olvidar las ofensas infligidas al padre y sobre la obligación que tiene él de devolverlas a quienes los traicionaron o a quienes no les apoyaron empieza a perder fuerza. Por esta razón, Edmundo también vive la nueva actitud de su madre como una especie de traición a lo que él empezó a encarnar después del encarcelamiento del padre. A la noticia de su casamiento con el exsacerdote, Carmen Risco agrega otras más que no son del agrado de Edmundo como la venta del piso que ha heredado de su esposo y su nulo interés en conservar las pertenencias del hogar que conformó con éste. Justifica su acción explicando que prefiere comprar una casa más modesta y vivir sin lujos ya que éstos pueden tentar a alguno de los jóvenes que dirige en su trabajo parroquial a cometer un robo. Su desapego por los objetos, y de paso por la autonomía económica que Edmundo siempre ha perseguido para “dejar de ser esclavo”; situación que también ha deseado para su familia, lo sumen en una profunda decepción sobre lo que ha sido el objetivo de su vida: “También ahora Edmundo sintió que lo expulsaban. Su madre había roto un pacto, el único pacto, y sin embargo, estaba ahí, de pie, mirando hacia otro sitio y como esperando a que Edmundo se le pasara una rabieta intrascendente” (Gopegui, *Real* 331).

El antiguo trauma por el esposo traicionado, encausado, encarcelado y repudiado socialmente es superado por Carmen Risco mas no por su hijo en el momento en que ella empieza a hablar de olvido. Como muchos de los católicos seglares que menciona Santa

Olalla en su artículo, el personaje de la madre de Edmundo parece convencido de la bondad de los nuevos vientos democráticos y no sólo intenta que su hijo olvide la afrenta que tanto le recordaba sino que trata de compensar con dinero su antigua insistencia en que tuviera presente los culpables de la desgracia del padre: “Después oyó el silencio de su madre, el silencio de quien no puede responder: ¡Pero es que tengo que darle el dinero, pero es que necesito compensarle por todos los años destinados a borrar una afrenta que hoy quiero dar por olvidada!” (Gopegui, *Real* 331). Al tiempo, como Enrique y Fabiola, se apasiona tanto por lo que cree una nueva era más justa y equilibrada en términos de lo social que se dedica a concientizar a las mujeres sobre sus derechos a través de los cursos que da en la parroquia: “A las mujeres, bajo el pretexto de un curso de cultura general, les inculcaba cierta conciencia de sus derechos, les enseñaba a hacer reclamaciones en el ambulatorio o en el ayuntamiento” (Gopegui, *Real* 329). En el mismo orden de ideas, después de pensar que tenía más interés en una vida más “mística” que terrenal, deja en claro que ya la habita un espíritu diferente. No sólo cree en la conveniencia de olvidar y creer en un país más equitativo con respecto a los derechos sino que también dedica parte de su dinero a promover empresas lideradas por jóvenes, de lo que se infiere que también considera desde una óptica positiva los cambios económicos que se dan en el país: “Poco a poco, Carmen Risco había acabado convirtiéndose en una especie de mánager de cada uno, incluso había orientado los pasos de tres de ellos y les había prestado dinero para que montaran su propio taller de tapicería. Y el taller ya era rentable” (Gopegui, *Real* 328).

Si Edmundo considera ingenuos a Enrique y a Fabiola por no pasar por los filtros de la sospecha el discurso democrático transicional, a su madre la exculpa con dificultad por la misma razón: “¿cómo iban a traicionarle ese sofá de flores, el feo aparador que tenía enfrente, esa mujer de cincuenta y siete años que ahora miraba a la pared para evitar que

Edmundo viera en sus ojos la ilusión y la súplica, para evitar que leyera en su mirada las claras palabras: Por favor, déjame que me olvide, por favor” (Gopegui, *Real* 331).

El papel de las mujeres en la perpetuación de la memoria histórica queda claramente escindido con la actitud de la madre de Edmundo. Si Irene emplea cada acto y cada línea de su relato para que nada se olvide o “se edulcore”, Carmen Risco, al final de la historia, opta por la vía contraria. Por eso, la desazón que siente Irene al darse cuenta de la inminente boda de ésta la impelen a que, enseguida de esta información, relate la súbita apatía de Edmundo por su empresa: “Como la niebla se disipa, también Edmundo parecía haber desaparecido” (Gopegui, *Real* 333). Hecho que es más que lógico si consideramos que dicha empresa, en últimas, nació del llamado de la madre para no olvidar la traición. Si retomamos los elementos de psicoanálisis de Murray Bowen a los que nos hemos referido al principio del capítulo, se hace obvio cómo la muerte del padre, que nunca superó su angustia, posibilita que la madre, liberada del conflicto familiar, empiece a lograr un alto nivel de diferenciación del Yo. Concentrada en las nuevas metas, siente que debe liberar al hijo de la angustia con la que lo ha sobrecargado en la triangulación emocional que ha construido con él. Sin duda, por esta razón, al enterarse de que éste va a formar su propia familia, decide citarlo para comunicarle “algo importante”. Ese “algo”, que espera con ansiedad Edmundo, no es más que el recuento, en detalle, de la historia de amor que vivió con su padre y unas palabras con las que pretende una especie de “sanación emocional” en su hijo: “Su madre parecía segura de sí misma y, sin embargo, su voz tenía un último timbre vacilante cuando dijo: Aquel día tu padre me cogió por la cintura. Todavía recuerdo el peso de su mano. Verás, Edmundo, tenía miedo de no haberte contado que la vida está bien” (Gopegui, *Real* 254). Sin estar convencido del nuevo giro discursivo de su madre, Edmundo utiliza la idea de ella como mujer “que no olvida” para castigar a su amigo Fernando. Éste último ha abusado de sus

influencias para obligar a Edmundo a hacer una entrevista a la que él no ha dado su aval. Olvidando la pretendida “igualdad entre ambos”, ha llamado a un superior del héroe gopeguiano para mostrar que él es más influyente que su amigo. En razón de este comportamiento, que deja al descubierto la falacia de un nuevo país en el que las jerarquías de la época franquista han desaparecido, Edmundo no invita a su boda a Fernando:

Fernando, me caso el sábado. No te lo había dicho porque he estado intentando convencer a mi madre para que me permitiera invitarte. Pero ya sabes cómo es, se ha negado a dar una contestación. Sé que si lo hago le amargaré el día. Tú eres mi amigo; es absurdo tener elegir entre un amigo y una madre. (Gopegui, *Real* 242).

Si tenemos en cuenta el contexto anterior, los discursos del perdón y del olvido, de la reivindicación de derechos y de la juventud que asciende por méritos y trabajo, todos ellos promovidos por la madre de Edmundo carecen de soporte real en la vida del hijo. Aunque a ella le funcionen para iniciar una nueva existencia, al parecer superando todo dolor y trauma, en el relato se advierte que no tienen el mismo efecto en su hijo. En nuestro análisis proponemos que la traición por parte de la madre que siente el hijo funciona como metáfora de esa patria o nicho materno que también traicionó a sus hijos con una “modélica” Transición en la que muchos de los valores que alientan el discurso democrático fueron falseados en aras de buscar una reconciliación y un perdón que ignoraron la magnitud del trauma. Como afirma Vicenç Navarro en su texto *Bienestar insuficiente, democracia incompleta*, en España: “El franquismo no fue derrotado. Se fue transformando, adaptando al hecho democrático. Sin cuestionar la vocación y el comportamiento democrático de personas procedentes de la nomenclatura fascista, algunas de las cuales jugaron un papel clave en la transición de la dictadura a la democracia” (186). Tal es el caso de la familia del antagonista

de Edmundo y de quienes, como ellos, supieron, con antelación, al tiempo de la Transición que el poder, después de la muerte, del dictador, nunca les iba a ser esquivo.

Desde lo propuesto por la investigación se deja claro que el trauma posmemorístico derivado de los hechos que desencadenaron la Guerra Civil y que tuvieron su continuidad en una dictadura que se mantuvo por casi cuatro décadas no afecta sólo a aquellos cuyos ancestros pertenecieron al bando republicano. También se hace extensivo a aquellos que como Edmundo y su familia sufrieron las consecuencias de un régimen dictatorial y corrupto, construido sobre la base de un ideario en el que creyeron por convicción o conveniencia. *Lo real*, pastiche de una novela decimonónica, documento del trauma intergeneracional y las diversas estrategias para intentar superar éste, atisbo de metaficción historiográfica, en la medida que intenta cuestionar la historia oficial de la “modélica” Transición española, resemantización de la axiología sobre el Bien y el Mal de los valores judeocristianos, denuncia del periodismo subordinado al poder político y económico, reflexión profunda sobre la imposibilidad de la libertad del hombre bajo el esquema económico del neoliberalismo o intento de darle un nuevo aire a los grandes relatos que la postmodernidad ha dado por muertos, se constituye en un relato de múltiples aristas que Belén Gopegui afila para que la historia del período transicional, desde el particular concepto de “literatura revolucionaria” que propone la autora, pueda hacer evidentes las asperezas que otras versiones se han empeñado en disimular.

Capítulo 4: Posmemoria y trasatlantismo

A teacher said it was a very special day and asked what had taken place on that date. I was the only one to answer: the Cordobazo. A classmate asked me, “how do you know?” So I told him that my dad had been there and another classmate, whose father was a policeman –I’ll never forget him, his name was Cardozo– got up and started laughing in my face, saying my dad was an extremist. That was when the film *ET* had just come out, so he put on the board ET = Ex-Tremist. And I started crying.

Pablo Balustra⁷⁴

Dado que nuestro corpus comprende textos literarios y filmicos tanto de España como de América Latina es importante mencionar el modo en que éstos pueden acercarse desde la perspectiva trasatlántica. Para hacer claridad a cómo emplearemos este lugar teórico acudiremos a Ricardo Gutiérrez Mouat quien en su texto “Postdictadura y crítica cultural trasatlántica”, publicado en el 2006, hace un recuento de los diversos paradigmas teóricos que incidieron en la consolidación de este tipo de estudios. Para Gutiérrez Mouat, los estudios trasatlánticos constituyen una de las tantas direcciones de los estudios latinoamericanos y deja claro que éstos no necesariamente se limitan a aquellos que ligan a España con el mundo hispanoparlante dado que existen en otras regiones del mundo. Apoyándose en lo propuesto por la investigadora uruguaya Mabel Moraña, Gutiérrez Mouat reconoce que el tema de la globalización es el que crea el vínculo entre los estudios culturales y los estudios trasatlánticos. Optar por estos últimos supondría participar de una suerte de discusión dada desde una especie de lugar liminal, vestibular, transnacional o extraterritorial en el que sería posible pensar fenómenos que tienen lugar en diferentes espacios y temporalidades para encontrar coincidencias y diferencias. En el conjunto variado de fenómenos del mundo globalizado que tienen en común el mundo español con los países hispanoparlantes de América Latina, Gutiérrez Mouat cree que hay múltiples vías de

contacto que van desde las inversiones de los grupos empresariales españoles, en los países latinoamericanos, que favorecen las políticas neoliberales hasta los múltiples proyectos filmicos que se hacen con capital, desde ambos lados de Atlántico, pasando por la masiva emigración de latinoamericanos a España. Habría que agregar, en el momento actual, a los fenómenos enumerados por Gutiérrez Mouat, el flujo migratorio de los ciudadanos españoles a diversos países de América Latina en busca de oportunidades de empleo ante la alta tasa de desocupación en España. Establecidos estos fenómenos y más allá de lo que identifica como una evidente división entre latinoamericanistas y peninsularistas vernaculares o metropolitanos, Gutiérrez Moaut se pregunta por la posibilidad de entablar un diálogo trasatlántico en torno a los fenómenos de las postdictaduras. Este investigador insinúa posibles temas comunes de estudio como los procesos de modernización en el ámbito económico y social que realizó Francisco Franco en España durante la década de los sesenta y las decisiones que, en este mismo ámbito, tomó Augusto Pinochet durante su dictadura. Particularmente, para el desarrollo de nuestra investigación nos interesan los tropos coincidentes que Gutiérrez Mouat encuentra en el abordaje trasatlántico de la postdictadura latinoamericana y peninsular:

Examinemos primero la especificidad programática del término postdictadura en el contexto del Cono Sur, veamos luego cómo evoluciona al cruzar el Atlántico, y concluyamos preguntándonos en qué momento una crítica de ésta se confunde con una crítica de la posmodernidad y de la globalización en general. Constataremos que la visión melancólica de la historia, la política de la memoria y el desencanto posmoderno son los núcleos que unifican la crítica postdictatorial latinoamericana y peninsular, a partir de los cuales se puede indagar en los elementos particulares y universales de la así llamada

postdictadura. (137)

Nos interesa abordar el análisis de la visión melancólica de la historia, las políticas de la memoria y el desencanto posmoderno en nuestro trabajo. Haremos el mayor énfasis dentro de los tropos trasatlánticos que propone Gutiérrez Mouat en el concerniente a la manera en que esas políticas de la memoria inciden en la construcción posmemorística que hacen los descendientes de las víctimas directas del evento que ha causado el trauma y la forma cómo las autoras de los objetos del corpus han trabajado el papel de sus personajes o testigos femeninos –en el caso de los documentales– en la construcción posmemorística, dado que ésta ha sido la línea prevalente del trabajo que nos ocupa. Es preciso también anotar que, en este capítulo de nuestra investigación incorporaremos al análisis las dos películas que hemos propuesto como objeto de análisis, *Los rubios* de Albertina Carri y *Papá Iván* de María Inés Roqué Rodríguez.

Si consideramos el conjunto de las novelas y las películas, las correspondencias trasatlánticas se hacen evidentes. La madre revolucionaria de *Los rubios*, recuerda, inevitablemente, a la madre del personaje de Julio Carrión en *El corazón helado* en su adhesión a la causa revolucionaria que antepone antes que sus responsabilidades como madre. En el mismo orden de ideas, la voluntad de la nieta Raquel Fernández Perea en la novela de Almudena Grandes para saber qué ocurrió con la historia traumática que hace llorar a su abuelo es similar a la mostrada por las directoras Carri y Roqué en su intento por desentrañar lo acontecido a sus padres, desaparecidos y asesinados por la dictadura argentina. También resulta interesante mostrar de qué manera la construcción posmemorística resulta afectada, en cada caso, por circunstancias diferentes de tal forma que un grupo de hermanos cuyos abuelos o padres han pasado por una experiencia traumática procesan lo ocurrido de diferente modo, tal y como ocurre con los hermanos de los protagonistas de *El corazón*

helado o con las hermanas de la directora Albertina Carri que han manifestado algunos reparos sobre la manera cómo la directora plantea el caso del asesinato de su padres en el documental *Los rubios*.

Surgen muchas preguntas, si consideramos los contextos de España y Argentina, en los que ubicamos nuestro análisis. Interrogantes que nacen en la intersección de las representaciones posmemorísticas que hemos planteado. ¿El personaje de Mateo en *Demasiados héroes* que intenta desacralizar el mito del Hombre Nuevo guevariano tiene motivaciones parecidas a los hermanos de Álvaro Carrión en *El corazón helado* que se avergüenzan del pasado republicano de la abuela paterna? ¿La búsqueda estética del personaje de Edmundo en *Lo real* cuando opta por anhelar respuestas en la literatura está en relación con el impulso estético de Carri, quien dándole prioridad a éste, relega lo político en la factura de su documental a un plano secundario? ¿Es la imposibilidad de contar con una comisión similar a la del Nunca Más, en el contexto español, la que impulsa al personaje de Raquel a planear una venganza que no se queda en palabras como sí lo es la de Carri cuando expresa que quiere mostrar una imagen con su sobrino diciendo: “cuando encuentre quienes mataron a mis abuelos, los voy a matar”? Encontrar estas similitudes no resulta extraño dadas las coincidencias de los eventos históricos alrededor del cual gravitan las novelas y películas que analizamos. Tanto las novelas como los documentales tienen en común el conflicto de unos padres o abuelos en relación con un evento político en la que resultan represaliados. El trauma de éstos, de alguna manera, incide en la construcción identitaria de sus descendientes quienes intentan reconstruir, sorteando toda una serie de dificultades, ese pasado traumático con distintos propósitos que van desde el reclamo por la militancia de unos padres que los dejaron en orfandad hasta la obtención de compensaciones económicas pasando por toda una serie de motivaciones que van desde averiguar donde reposa un

cadáver para darle sepultura hasta conocer qué actividades diferentes a la política motivaban a sus ancestros.

Las políticas de la memoria en la construcción posmemorística

En el presente capítulo, empezaremos por abordar el análisis de los dos filmes que hacen parte de nuestro corpus, *Los rubios* de Albertina Carri y *Papa Iván* de María Inés Roqué. La década de los noventa y los inicios del siglo XXI han sido especialmente fértiles en la producción de filmes realizados por los hijos de las víctimas del llamado “Proceso de Reorganización Nacional” argentino como se autodenominó la dictadura.⁷⁵ Para los críticos de ésta no existió tal proceso sino un “Estado Terrorista” que actuó como si estuviera dentro de la legalidad pero que, al tiempo, ocultó el aparato represivo para eliminar de manera planeada y sistemática a quienes se les opusiesen en sus políticas. Teresa Eggers Brass en su texto *Historia argentina 1806-2004*, publicado en el 2004, define así este tipo de “Estados”:

Además de apropiarse del gobierno y de “la legalidad” (sus códigos o estatutos están por sobre las normas dictadas por el conjunto de los representantes anteriormente) se adueñan del vocabulario transformando a sus contrarios en “ilegales”, “subversivos”, “terroristas”, cuando en realidad los primeros en quebrar la legalidad fueron los que depusieron al gobierno o lo obligaron a someterse bajo sus normas. (630)

Muchas de las películas en las que se hace una relectura de la historia oficial argentina, develando este “Estado Terrorista” en su absoluta crudeza, son documentales que, para algunos de los hijos de estas víctimas, han significado una suerte de epitafio sobre la imaginada tumba de sus padres y también la manera de indagar sobre los pensamientos, las acciones y las motivaciones de unos progenitores que, muchas veces, antepusieron la labor revolucionaria a los compromisos asociados con sus hijos. Además de los documentales de

Carri y Roqué, son varios los filmes de este género como el de Andrés Habbeger titulado *Historias cotidianas* y *M* de Nicolás Prividera, en los que la pregunta por la identidad parental y, por tanto, la propia, dirige los esfuerzos de los documentalistas. En el caso del filme de María Inés Roqué, estrenado en el año 2000, el propósito inicial se va develando a medida que las preguntas incisivas de la Roqué entrevistadora buscan información más precisa que aquellos que elige como sujetos testimoniales parecen querer aportar con la excepción de su madre, quien hace un recorrido detallado y, sin duda, mediado por la reflexión que le ha dado la distancia de los años sobre la trayectoria de su esposo, Juan Julio Roqué, también conocido como Iván Lino en los medios políticos y Papa Iván en el ámbito doméstico.

Es interesante notar cómo el fallecido dirigente montonero es presentado tan convencido de su proyecto vital como ideólogo y líder del grupo guerrillero que, incluso en las cartas que envía a sus hijos, ha optado por privilegiar su nombre de combate, esto es, Iván, sobre su verdadero nombre, Juan Julio. La indagación sobre ese nombre y la capa de sentido que envuelve en cuanto a su militancia y la ruptura de una domesticidad que, a ojos de Juan Julio Roqué, impedía su labor de liderazgo, es el hilo de Ariadna del cual tira la documentalista para encontrar respuestas a sus preguntas identitarias. De entrada, nos encontramos con las mismas herramientas que han empleado los hijos de los personajes de nuestro corpus novelístico para tratar de recomponer un pasado que se muestra elusivo: esto es, fotos, cartas y testimonios dentro del ámbito familiar y fuera de él. Al igual que Mateo en *Demasiados héroes*, Roqué manifiesta en el filme su desconfianza hacia la narrativa heroica guevariana, afirmando: “Yo una vez dije que preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto”. Por esta razón y, seguramente, para reforzar su rechazo a esa heroicidad impregnada de mesianismo la cámara pasa de las fotos idílicas con el padre y sus hijos a la

itinerancia de un vehículo desde el cual la voz en off de la directora expresa su queja por la imposibilidad de conocer lo acontecido con su padre, su militancia y su desaparición. El movimiento de travelling de la cámara por el paisaje, que parece rural, se enfoca en planos de detalle descentrados de unas fotos de hombres para después, en un plano de contrapicado, subir por la figura de un Cristo que está en una de las tumbas del gran conjunto de éstas que muestra la escena. La muerte del padre y la imposibilidad de rendirle homenaje, en tanto que no existe el cuerpo, están representadas por los rostros descentrados y la rapidez con la que la cámara impide precisar los nombres en las lápidas. A propósito de la imposibilidad de realizar un ritual a manera de ceremonia final debido a la ausencia del cuerpo, María Laura Lattanzi en su artículo “Nuevas construcciones y desmantelamientos de la memoria en tres documentales de cine autobiográfico argentino” manifiesta:

En el caso argentino, como en el de otras dictaduras latinoamericanas, el mecanismo de la desaparición de personas -y de muchos niños que aún siguen siendo buscados- implica para sus hijos y para toda la sociedad actual un proceso de duelo irresuelto. Porque, ¿cómo elaborar el desplazamiento de un objeto perdido, cuando la distancia que tenemos con él aún no está resuelta, cuando el cuerpo es aún un ausente? (105)

Ante el trabajo de duelo sin resolver que “impide la clausura simbólica y catártica” (Lattanzi 105), Roqué busca formas de aprehender la figura paterna, por ello, como el personaje de Mateo de la novela de Restrepo, la cineasta no se resiste a repasar una y otra vez las cualidades positivas que los amigos de su progenitor, en sus testimonios, le otorgan a éste. Por ejemplo, Pancho Rivas, su primer entrevistado, afirma sobre el padre de la cineasta: “Siempre me acuerdo de él como un buen tipo, como un tipo que no tenía, que tenía un buen carácter, era un tipo que siempre aportaba, que nunca estaba en las cosas innecesarias,

superfluas. No tiene nada de eso”.⁷⁶ Sin embargo, el tono de orgullo por saber que para muchos es la hija de un héroe empieza a deconstruirse cuando la madre declara respecto al padre, que este tuvo actitudes positivas que, llevadas a un extremo, ya no resultaban encomiables como, por ejemplo, que “era muy, muy seguro de sí mismo, sintiendo siempre que él no se equivocaba”. Son esos matices de sentido sobre la identidad paterna los que la documentalista intenta reconstruir, reconociendo al mismo tiempo, que si no se develan, para ella, sería imposible la resolución identitaria. Por esta razón, enseguida del testimonio de la madre se abre una fisura de sospecha en el retrato apologético de su padre que los excompañeros de militancia de éste le habían dado cuando visitaba Argentina; retrato que, en su infancia, la enorgullecía. En su documental, la cámara subjetiva continúa el viaje de exploración de la figura paterna a través del recorrido en un automóvil que metaforiza dicho trayecto mientras la directora expresa: “Realmente siento que lo que más me falta es su mirada. La mirada de tus padres, te confirma, te hace, te construye y eso es como crecer a ciegas”. Esa mirada, buscada por Roqué y que ella necesita para dejar de crecer a ciegas, como lo afirma, deja de cuestionar la prevalencia que su padre le dio a la labor revolucionaria y se concreta en las razones de la génesis de ésta.

Para reconstruir las motivaciones del padre, la madre de la documentalista evoca, con cierto humor, un pasado de juventud activa y feliz, donde la apostura del padre y el éxito social de éste están puestos de presente con la expresión “se hizo el Clark Gable”. Sin embargo, resulta obvio, por el testimonio de la madre, que a ambos los unió en el pasado el amor por la labor educativa y la sensibilidad extrema por las situaciones de inequidad económica. De hecho, la madre confiesa a la documentalista que su esposo se hizo revolucionario en su infancia al observar la pobreza de sus compañeros que siempre parecían tener hambre. La reescritura de la historia oficial argentina se pone de presente en el

documental con las imágenes en contrapunto de una Argentina aparentemente rica y presentada así por el discurso oficial que le da la profesora a Roqué niño: “Los argentinos somos ricos. Muy ricos porque la Argentina es un país riquísimo” y las reflexiones de Roqué donde recuerda la miseria en la que vivían algunos de sus compañeros.⁷⁷ Ese bucear en la infancia del padre, sensible a las necesidades de los demás, se refuerza con el testimonio de Aníbal Roqué, el hermano, quien afirma que Juan Julio “fue mucho más dulce en sus sentimientos, mucho más tierno que yo”, al tiempo que contempla una foto del hermano desaparecido.

Llevada por las afirmaciones de la madre, quien muestra a la documentalista la gran importancia que le daba su padre a la educación como herramienta de progreso, Roqué decide indagar en la faceta de su padre como maestro. De nuevo, los testimonios femeninos, en este caso, de dos antiguas alumnas de su padre, lo presentan como un hombre guapo, impecable, que permitía el diálogo y a quien las estudiantes escuchaban embelesadas con su discurso. La profunda conciencia que tiene el padre sobre el papel de la educación le hace ver que ésta es una herramienta positiva, pero también “un instrumento de distorsión de las conciencias”.

De acuerdo con lo que muestra el documental, recurriendo a imágenes históricas de archivo, la adhesión de Roqué padre a Montoneros se ve impulsada por algunos sucesos políticos como el golpe de estado al Presidente Illia en 1966, la actividad de los grupos estudiantiles que se oponen al régimen autoritario y, por supuesto, la influencia de la Revolución Cubana y el ideal del Hombre Nuevo guevariano, del que ya hemos hablado en extenso en el primer capítulo de nuestro trabajo. Todo ello está acentuado en el filme de Roqué a través del recorrido que ésta hace por las calles de Buenos Aires, en uno de cuyos muros, se muestra, en repetidas ocasiones, la imagen del Che Guevara. El testimonio de la

madre confirma esta influencia cuando el padre, después de una protesta de los estudiantes de filosofía en la decanatura de la universidad, en la que ha participado la madre le expresa a ésta: “Bueno, ¿patria o heridas leves?”, parafraseando el lema de la Revolución Cubana, siempre en boca del Che y otros militantes adscritos a este proyecto con el propósito de ironizar el hecho de que él ha participado en misiones más arriesgadas donde sí se ha jugado la vida. Posteriormente, los testimonios del Boxi Guevara, el Flaco Pardo y Pancho Rivas apuntan a explicar cómo el movimiento estudiantil de protesta del que hacía parte Roqué se va transformando en el grupo que estructura las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias). La hendidura que abre la madre sobre la ironía que adopta Juan Julio Roqué cuando considera que quienes están en la esfera menos combativa en la que se mueve ella, esto es los ámbitos académicos y gremiales, se condensa en la imagen en plano de detalle de dos fotos que están juntas. Una parece ser la de Azucena Rodríguez, en un formato pequeño y la otra, más grande y abarcadora, es la del Che Guevara. La cámara va ascendiendo de las fotos al rostro de la directora, quien con estas imágenes refuerza el testimonio de la madre y los compañeros de su padre sobre el lugar preponderante en su vida que el padre decide darle a la lucha revolucionaria armada. Ésta última llega a ocupar en la vida de él todo el espacio, razón por la cual desplaza a la familia, representada en la foto pequeña de la esposa. Seguidamente, Pancho Rivas confirma a la cineasta el papel de liderazgo que tuvo su padre en la organización revolucionaria: “Tu padre era uno de los fundadores. Era la persona que tenía más claro los objetivos, la estrategia, el sentido organizativo. Él fue uno de los teóricos más destacados, quizá posiblemente el más destacado que siempre tuvimos”. La imposibilidad de conciliar la militancia política con la cotidianidad en familia queda en evidencia ante las preguntas ansiosas de la directora cuando insiste en preguntarle al Flaco Pardo por el momento en que su padre pasa a la clandestinidad. Para ella es importante saber

si era de día o de noche, razón por la cual el amigo y compañero de su padre se extraña y le pregunta por la razón de su insistencia. Roqué contesta que para ella sí resulta vital saberlo pues necesita entender el exacto momento en la vida de su padre: “cuando ya no se puede conciliar la vida familiar y la actividad política”. Los obstáculos que la documentalista encuentra para reconstruir la trayectoria de militante de su progenitor están en relación directa con la reticencia de los compañeros del padre desaparecido a dar detalles de las operaciones militares. La actitud de éstos recuerda el comportamiento del personaje de Lorenza en *Demasiados héroes*, quien dosifica la información a Mateo sobre su pasado como militante haciendo más difícil para su hijo la reconstrucción del pasado.

En relación con lo planteado en el párrafo anterior es pertinente la reflexión que hace Sarlo sobre la credibilidad de los testimonios y el valor de éstos para esclarecer lo ocurrido en los eventos traumáticos de los progenitores. Esta investigadora sostiene:

Sólo una confianza ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido pretendería establecer un orden presidido por lo testimonial. Y sólo una caracterización ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido pretendería establecer un orden precedido por lo testimonial. (63)

En nuestro corpus, en relación con este aspecto, se dan grandes diferencias. El personaje de Lorenza a medida que avanza en su examen crítico del pasado y que admite el valor de la agencia de su hijo en recabar testimonios diferentes al suyo, va admitiendo que su interpretación de lo que fue el pasado revolucionario suyo y de su expareja merece una revisión crítica. En *Los rubios* los testimonios de los allegados de los padres no parecen gozar de gran importancia. La actriz que representa a la directora trabaja en su computador de espaldas mientras nosotros escuchamos los testimonios de ellos. Sonríe únicamente cuando quien habla especifica algún aspecto inédito de la personalidad de sus padres ya que

se hace obvio que no desea escuchar discursos panfletarios sobre la militancia política de éstos en una actitud muy similar a la de Mateo en *Demasiados héroes*. En el mismo orden de ideas, para hacer evidente la poca fiabilidad de la memoria y, en especial, la memoria infantil, la actriz que representa a Carri se reúne con un grupo de niños para hacerles preguntas sobre las personas que han vivido en una casa. La cantidad de respuestas sobre los mismos hechos que los infantes han percibido de manera diferente no se hacen esperar. Cada uno tiene una versión distinta de lo acontecido y la directora, por boca de la actriz que la representa, llega a afirmar que cuando rememora lo acontecido con sus padres se le hace difícil determinar qué aconteció en realidad, qué imaginó y qué relatos no son suyos sino versiones de lo que le contaron sus hermanas.⁷⁸ En *El corazón helado*, los protagonistas llegan a establecer lo realmente sucedido en el pasado a través de instigar a algunos familiares para que completen las historias que en su infancia han sido contadas a medias, pero también han tenido que reconsiderar las versiones oficiales de sus historias familiares a través de la investigación en archivos, los testimonios de los vecinos de sus ancestros y el análisis detallado de fotografías y documentos que han sido escondidos por algunos miembros de la familia para impedir que sus descendientes sepan lo que realmente sucedió. En *Lo real*, en principio, la madre cuenta a uno de sus hijos los detalles del drama paterno para que no olvide quien ha sido el verdugo del padre, pero, de otro lado, se empeña en ocultar a la hija menor lo acontecido. Sin embargo, el personaje de Edmundo, quien desea saber más de lo que ha dicho su madre, confía en las revistas antifranquistas para completar la información de lo ocurrido en Matesa y cómo ello afectó a su padre. Tanto en el caso de las novelas como en el de las películas, los hijos y nietos que desean conocer lo acontecido con sus padres y abuelos sospechan de la fiabilidad del testimonio de sus familiares y acuden a otras fuentes que puedan hacer claridad en los puntos difusos de la historia familiar. Las

figuras parentales que sobreviven y testimonian sobre el particular no escapan a la sospecha de los hijos. La única excepción en relación con esta actitud de los hijos, si consideramos el corpus, se da en *Papá Iván*, documental en el cual Azucena Rodríguez, la madre, desde el inicio, intenta dar una versión desacralizada de la actividad revolucionaria del padre de sus hijos. Si Lorenza en *Demasiados héroes* oculta a Mateo, de manera deliberada, algunos pasajes de la vida del padre que puedan perjudicar la imagen de éste a los ojos del hijo para develarlos después, en una última apuesta por la honestidad, en contraste, Rodríguez expone a su hija las características poco encomiables de su padre como su decidida apuesta por la violencia, a la que éste llegó a considerar el único camino para conseguir las reivindicaciones sociales con las que soñaba y la manera abrupta en la que terminó su matrimonio al darse cuenta de que ella no deseaba pasar a la clandestinidad como él y que no compartía los métodos violentos con los que el grupo Montoneros se enfrentaba a sus adversarios.

La preponderancia de lo visual, el mundo de la televisión, de los videos juegos e incluso las escenas de animación con las figuras de Playmobil se constituyen en el caso de los hijos de las víctimas directas de la dictadura argentina en el mejor recurso para que éstos intenten recrear lo acontecido con sus padres. En el texto *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Ana Amado resalta la continuidad que el colectivo de HIJOS le da al trabajo creativo que las Abuelas y las Madres de la Plaza de Mayo emplearon para sensibilizar y concientizar a la comunidad, empleando justamente los recursos visuales:

La iniciativa de las Madres, con un muestrario inagotable de figuras simbólicas, para sus demandas, y la de las Abuelas -que consolidaron la conciencia social de sus búsquedas con los recursos dramáticos de la creación teatral (Teatro por la Identidad), audiovisual, musical, mediática y publicitaria-, fueron continuadas por la generación agrupada en HIJOS que

depositó en lo visual el peso de sus estrategias de identidad y memoria por medio de videos, películas, fotografías y diversos medios de intervención escénica. (140)

Recordemos que el joven protagonista de *Demasiados héroes* procura comprender lo acontecido en el pasado militante de sus padres basándose en las series de televisión infantil que observa y los universos maniqueos que éstas plantean. Igual cometido persigue cuando se sumerge en el mundo de los videojuegos y asimila los héroes de éstos y las sagas que protagonizan con las historias de su padre durante la época de la dictadura. En el mismo sentido, Albertina Carri, al recrear, con las figuras de Playmobil, la escena de la desaparición de sus padres y las muchas veces que sueña con el regreso de éstos, no sólo hace evidente su comodidad con el lenguaje visual en contraste con el lenguaje verbal, del que parece desconfiar sino que refuerza, desde dicho lenguaje, su posición sobre la dificultad que tiene un infante para reconstruir con veracidad los hechos del pasado. De manera irónica la película, por ejemplo, intenta explicar la desaparición de sus padres en un fragmento en el que muestra a las figuras que los representan abducidas por extraterrestres. Podría plantearse que cuando la palabra se muestra incapaz de informar o comunicar, se acude al lenguaje visual para poner de presente dicha limitación y, de paso, explorar otra vía para expresar impotencia, frustración y enojo. De manera más fiel al formato tradicional de documental, si se le compara con el de Carri, María Inés Roqué también piensa en su trabajo audiovisual como una suerte de lugar de la memoria para su padre. Si no existe un lugar conmemorativo ni un solo testimonio que le ayude a encontrar el cuerpo, es el lenguaje cinematográfico el que va a aportarle dicho espacio, al menos en su aspiración inicial. En el filme, indica que “No tengo nada de él, no tengo, no tengo una tumba, no existe cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta de

que no lo es. Nunca es suficiente y ya no quiero saber más detalles”. Roqué, como Carri, al final de su trabajo, se encuentra con la imposibilidad de que la película sea realmente el punto que le ponga final al trauma posmemorístico. En contraste con ambas directoras, Mateo cuyo padre no muere en la lucha contra la dictadura, pero sí es perseguido por ésta, consigue despejar muchas de las incógnitas que rodean la actuación de sus padres en aquella época y establecer un vínculo más sano con éstos al confrontar las versiones de la madre con otros testimonios y al tener la posibilidad de reencontrarse con su padre y juzgarlo desde su propia óptica sin la mediación de su progenitora.

Si consideramos las dos novelas españolas analizadas, uno de los personajes relevantes, Irene Arce, la narradora de *Lo real* es documentalista y, además, famosa por sus trabajos sobre la Guerra Civil. No obstante queda claro, como lo hemos demostrado en el capítulo tres, que es sólo a través de su narración sobre lo acontecido a Edmundo, que Irene logra comunicar aquello que piensa sin la censura que existe en su trabajo para la TVE. También podemos agregar que los protagonistas no muestran mayor interés por interpretar lo ocurrido a sus ancestros desde lo audiovisual, pero si prestan gran atención a la literatura, a los documentos como las cartas y a las fotos como una vía para entender el pasado y resolver las preguntas identitarias. En la novela de Gopegui la literatura desempeña un papel preponderante en este aspecto. El personaje de Edmundo se aficiona a leer narrativa y poesía y, como lo hemos demostrado en el tercer capítulo, escoge autores y textos cuyos temas o rasgos biográficos están en relación con su drama personal. En *El corazón helado*, son los documentos y las fotos familiares oficiales y también las que aparecen, después de las requisas que burlan la censura, los elementos que contribuyen a aclarar lo acontecido.

Es interesante anotar que, pese a lo que sostienen algunos teóricos sobre la importancia de trabajar con base en el testimonio familiar como una vía alternativa para

cuestionar la historiografía oficial de algunos eventos en relación con los hechos históricos planteados, tanto en la novela de Almudena Grandes, que plantea el conflicto español, como en la novela de Restrepo, que se focaliza en la dictadura argentina, los testimonios familiares parecen obstaculizar el objetivo de los descendientes de conocer los hechos de la manera más fiel. No obstante, los motivos por los cuales las familias adoptan esta actitud entorpecedora para develar ciertos hechos no varía mucho en estas obras producidas en dos orillas diferentes. En ambas novelas hay personajes que se quieren olvidar de hechos traumáticos. Lorenza, por ejemplo, no quiere reconstruir para su hijo el secuestro del que fue víctima a manos de su propio padre. Del mismo modo, en *El corazón helado*, los abuelos de Raquel combinan silencios con rememoraciones, dosificadas al máximo, para olvidarse de sus traumas de guerra. De otro lado, la información también se oculta para no confesar actuaciones poco éticas. Tal es el caso de Julio Carrión, padre del protagonista masculino de *El corazón helado* quien no sólo esconde su doble militancia política sino que emplea la historiografía oficial franquista sobre la guerra para justificar ante sus hijos un enriquecimiento que es producto del robo y de la expoliación de tierras a una familia republicana. Curiosamente, los hijos que manifiestan acuerdo total con sus ideas eluden confrontar las versiones acomodadas que él da sobre el particular con versiones diferentes para intentar conservar una imagen del padre completamente idealizada en un vertiente opuesta a la que desarrollan Mateo en la novela de Restrepo y las directoras Carri y Roqué, aunque con diferente resolución en los tres casos.

La figura inaprehensible del padre que obstaculiza, problematiza o impide la resolución identitaria emerge desde un pasado que se oculta, se cuenta dosificado, se moldea desde un interés particular o se silencia por una cicatriz traumática. Si consideramos los dos documentales de las directoras argentinas advertimos, con claridad, la escisión que plantea

Beatriz Sarlo en sus comentarios sobre los objetos culturales en los que ve una intención posmemorística con respecto a la actitud que tienen los hijos de aquellos que fueron militantes en contra de la dictadura argentina. Para esta investigadora, por un lado están los hijos que prefieren mantener al margen el interés político de sus padres:

La sensación de una demasía política, que es claramente un signo de estos tiempos, podría llevar a suponer que *Los rubios* -a esta altura, vale insistir: la película que una hija de dos militantes políticos desaparecidos hace a partir de lo que ha pasado con sus padres- prefiere postergar la dimensión más específicamente política de la historia para recuperar y privilegiar una dimensión más ligada con lo humano, con lo cotidiano, con lo más personal de la historia de Roberto Carri y Ana María Caruso. (146-147)

Del otro lado, cuando Sarlo analiza los testimonios de algunos de los hijos de los desaparecidos, observa “una búsqueda de la verdad que no excluye la figura de los padres y su compromiso político” (153). Para Carri, el padre ausente es una víctima de la dictadura, pero, al tiempo, el victimario de sus hijas. Un hombre tan convencido de la importancia de su rol político que no dudó en sacrificar su papel como padre para darle todo el protagonismo a dicho papel. La cineasta extiende esta cuenta de cobro a su progenitor y aunque no exprese su malestar con toda claridad no duda en hacer distinción con la actitud de la madre tanto en la producción filmica como en la publicación del guión de su película. Como ya hemos dicho anteriormente, es evidente la poca atención que Carri presta a los amigos de sus padres cuando hablan de lo político. También como una suerte de desprecio a la producción escrita de su padre, los apartes que se leen en el documental “extraídos de su libro” no son sus reflexiones sino los epígrafes que él emplea.⁷⁹ De igual manera, en el guión publicado de la película, la directora privilegia cartas en las que se hace evidente el genuino interés de su

madre –encarcelada junto al padre- por resolver la vida cotidiana de sus hijas en contraste con las fórmulas de escritura epistolar del padre en las que éste se limita a escribir unas pocas expresiones de saludo y despedida.⁸⁰ En dichas cartas Ana María Caruso no sólo indaga y aconseja en múltiples aspectos de la vida de sus hijas relacionados con la dieta que llevan, la manera en que deben vestirse, con quién deben vivir en su ausencia sino que también se ve excepcionalmente preocupada por la formación académica de sus tres hijas de tal modo que se toma el trabajo de recodar las lecturas que ha hecho en las diferentes edades de su vida y les sugiere los autores que deberían leer y hasta las mejores ediciones que existen sobre las obras que ella considera importantes para la formación de Andrea, Paula y Albertina.⁸¹ El documental de Carri y las diferentes estrategias en las que en éste expresa el rechazo por la labor política de su padre son una muestra fehaciente de lo que expresa Sarlo cuando habla de los hijos que, en retaliación al decidido activismo político de sus padres, optan por tener una actitud diametralmente opuesta.

El caso de Roqué es diferente. A través del documental sus sentimientos fluctúan entre la admiración que ha internalizado desde niña por el activismo de su padre y su disgusto por el abandono familiar al que la sometió a ella y a su hermano Iván Rafael. De alguna manera, reconoce que desea reconstruir, a través del filme, la faceta humana de su padre, pero también la política.⁸² Por ello, después de buscar los testimonios de familiares y exalumnos de su padre, se interesa de un modo, opuesto al de Carri, por lo que expresan quienes compartieron la lucha armada con su padre. Así, en su documental, están las voces de María Bournichón, el Flaco Pardo, Pancho Rivas, el Boxi Guevara, Miguel Bonasso, Gloria Edelstein y otros que alimentan, para ella y para los espectadores, la imagen de un hombre sensible con las necesidades de los menos favorecidos, contestatario con el estamento burgués, coherente y heroico.

La documentalista Roqué, tal como lo hace el personaje de Mateo en *Demasiados héroes*, sospecha de la dimensión heroica del padre, pero, a diferencia del personaje de Restrepo, confirma que para su padre el activismo político y la lucha armada no fueron una impostura sino una decisión de vida que desplazó de forma total su rol parental. De hecho, después de recoger y cotejar testimonios para su película: “Sabía algunas cosas. Lo que había oído que no era una descripción clara de los hechos se convertía en la imagen de una persona muy heroica ... porque me pasé la vida en México y las veces que fui a Argentina conociendo gente que me miraba como a la hija de un héroe”, se hace obvio que su mirada crítica no se focaliza en su accionar político, que claramente reivindica en algunas de sus facetas, sino al dolor que le causa su ausencia. Su admiración por la causa política que defendió su progenitor llevan a Roqué a ser más ambiciosa que Carri con sus objetivos con respecto al documental. Si Carri resuelve lo que no sabe con escenas imaginadas y representadas con figuras de Playmobil o con un discurso escéptico frente a la posibilidad de saber lo ocurrido, Roqué, actuando como si fuera una investigadora judicial, confronta los testimonios de quienes acceden a hablar en su película como testigos de primer orden y no duda en poner en entredicho sus respuestas. Tal es el caso de su conversación con los colaboradores de FAR y Montoneros Miguel Ángel Lauletta y Héctor Vasallo, conocido como el Tío, quienes en la jerga que caracteriza el discurso de su época revolucionaria narran el momento en que Juan Julio Roqué es apresado por las fuerzas policiales eludiendo confesar que ellos mismos son sospechosos de haberlo traicionado. Interesante notar cómo la cineasta yuxtapone los testimonios de ambos y corta los parlamentos de Vasallo que resultan vacilantes cuando ella indaga sobre detalles específicos para crear en el espectador la duda sobre su participación en la entrega y muerte de su padre. De hecho, aunque no acusa a Vasallo como sí lo hace con Lauletta al preguntarle si es cierto que brindó por la muerte de

su padre, el hecho de poner ambos testimonios juntos es la estrategia que encuentra para presentar a los excompañeros de su padre en el bando de los traidores, aquellos que “se quebraban” y no dudaban en denunciar a sus propios compañeros para salvar sus vidas u obtener beneficios de los militares como afirma Miguel Bonasso que fue el caso de Lauletta.

Roqué desea saber cómo murió su padre, pero además quiere justicia y aunque sabe que por su progenitor, declarado en rebelión por el ejército argentino y acusado de batirse con armas y granadas con los integrantes de éste, difícilmente va a obtener alguna condena, emplea el documental para apoyar la duda entre los excombatientes de las organizaciones guerrilleras sobre la falta de lealtad de Lauletta y el Tío. Se hace obvio, al ver su trabajo filmico, que ninguno de los dos espera ser confrontado con respecto a su actuación en relación con la muerte de Roqué. De hecho, Lauletta no sólo niega su participación sino que se muestra escéptico a aceptar cualquier tipo de connivencia entre los integrantes de Montoneros y los militares. No obstante la documentalista, que lo ha mostrado en un aparte anterior de la entrevista acusando a Vasallo de delatar a Roqué, lo presenta contradiciéndose, sobre este punto, en sus argumentaciones: “es absurdo, totalmente absurdo ... allí no había nada de confraternidad entre la mayoría de los que estábamos detenidos y los oficiales. Es bastante siniestro, pero muy interesante pensar que alguien pueda construir esa idea”. El discurso contradictorio de Lauletta en la entrevista parece ser el punto final que Roqué le da a su evaluación de las versiones sobre la muerte de su progenitor, sin embargo queda claro que el ir más allá de Roqué, en su investigación, no causa en ella ningún tipo de alivio.

Si consideramos lo anterior, los proyectos documentales de Carri y Roqué tienen gran valor como referentes en torno a la manera como los descendientes de los desaparecidos procesan su duelo, pero los dos fracasan en relación con los objetivos de exorcizar el dolor emocional que a ambas cineastas les causa la pérdida de su progenitores y de lograr que la

figura de éstos sea menos inaprehensible. Carri lo expresa a través de simbolismos, Roqué a través de la palabra. La primera elude, de manera intencionada, mostrar en su documental una foto clara de sus padres, razón por la cual los espectadores no se hacen a una idea clara de ellos en lo que respecta a su físico, la segunda afirma al respecto: “Vivo con la presión de decirle a los otros lo que a mí me pasa con esto y finalmente es algo como muy mío con mi papá, es como si no se lo pudiera decir a nadie más”. Mientras expresa estas palabras, desde el llanto que las entrecorta, la cámara realiza un travelling desde un vehículo que recorre las calles de Buenos Aires y que se detiene, de nuevo, en la pintura del Che Guevara en una pared. Esta imagen tiene a la izquierda un letrero que dice “libres o muertos”. La militancia a toda prueba de su padre, claramente simbolizada en la imagen recurrente del líder revolucionario y que le produce ambivalencia de sentimientos a la cineasta, es confirmada por uno de los testigos, Pancho Rivas, quien le explica a Roqué que su padre siempre supo que estaba en peligro de muerte y que, aún así, optó por hacer una revolución. Sobre ésta última Rivas piensa que quizá fue concebida muy románticamente por algunos como él, pero no por otros como Roqué. El testimonio de Rivas, quien admite, en algún momento, que quizá “se equivocaron” con tanto radicalismo y que él dejó de estar convencido de lo que estaban haciendo al final de todo el proceso, se opone, por contraste, a la postura de Juan Julio Roqué. A éste se le observa, en varias fotos, en pleno apogeo de su fuerza física y liderazgo. Resulta obvio que la directora alterna lo dicho por Rivas con estos retratos para mostrar los dos rostros de la lucha revolucionaria, la fe inicial de su padre y el desencanto que sufrieron los sobrevivientes como Rivas. Las palabras de éste último son cortadas por la voz en off de la documentalista que expresa su impotencia por no haber podido incidir en la decisión que tomó su padre de irse o por no haber tenido siquiera la oportunidad de despedirse de él: “Nunca le pude decir a mi papá que no se fuera, nunca me dio la

oportunidad. Se fue de noche, sin que yo supiera que se iba. Nunca me pude despedir ¿a quién le voy a reclamar?”. La reiteración del adverbio de negación en Roqué, sin duda, alude también a la conocida expresión de Nunca Más, popularizada en Argentina debido al informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas que investigó lo ocurrido a éstas últimas en el marco del denominado Proceso de Reorganización Nacional y del Terrorismo de Estado que ocurrió durante el primero.⁸³ Sobre dicho informe, Hugo Vezzetti en su libro *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, afirma que: “Ese informe sobre el destino de los desaparecidos construía un corpus de prueba que ponía de relieve la magnitud de los crímenes y apuntaba a los responsables, es decir, a las Fuerzas Armadas” (113), posibilitando con ello, encontrar un fundamento en relación directa con las acciones de la justicia. Vezzetti cree que con dicha relación y la promesa de una intervención judicial se proporciona a las narraciones de la memoria testimonial “un anclaje que de alguna forma producía una transformación propiamente rectificatoria en el régimen de la memoria” (113). Este mismo investigador en su libro *Historia y memorias del terrorismo de estado en la Argentina* propone posibles caminos para conjurar el dolor producido por todas las acciones de dicho terrorismo y sugiere, como una vía posible para lograrlo, el acuerdo de “un pacto fundacional que reúna rememoración y construcción democrática y sea capaz de proporcionar el sustento colectivo de un orden social, cultural y político que aleje esa amenaza que acecha desde el pasado” (5). Para Vezzetti las acciones militares no sólo ocasionaron la muerte física sino también la muerte simbólica de miles de argentinos puesto que el régimen dictatorial, a través de un poder que los militares inflaron “de manera omnipotente” (5), de modo similar al que ocurrió en España durante el enfrentamiento de los bandos nacional y republicano, “se creyó capaz de borrar todo vestigio y todo recuerdo de miles de existencias humanas: no hay restos, no hay esclarecimiento ni relato de los

sucedido” (5). De cierto modo, Vezzetti con su enunciación de la muerte doble de los militantes y la imposibilidad de los familiares de encontrar los cuerpos y reconstruir los relatos sobre la verdadera suerte de sus allegados, condensa lo que constituye la tragedia de las cineastas Carri y Roqué y los pares generacionales de ellas que también perdieron sus progenitores.

Es inobjetable, si tomamos el ejemplo anterior del “nunca” repetido enfáticamente en el proceso de rememoración analítica que hace Roqué de hechos que tienen como marco el Terrorismo de Estado, reconocer que esta documentalista, a diferencia de Carri, imbrica los ideogramas familia y activismo político en su documental y logra que se alimenten de manera mutua, quizá como una forma de hacernos saber la manera en la que ambos han atravesado su identidad de manera indivisible.

Finalmente, consideraremos lo dicho por Sarlo en su trabajo sobre la escisión que ve entre los hijos de quienes fueron víctimas de la dictadura argentina, en el siguiente apartado:

Muchos testimonios de *El flaco perdón de dios* provienen de jóvenes que se sienten más próximos al compromiso político de sus padres o que hacen esfuerzos por entenderlo en el convencimiento de que, si lo entienden, podrán captar algo de lo que sus padres fueron. Ambos, los HIJOS y Albertina Carri fueron víctimas de acontecimientos históricos semejantes: la dictadura inaugurada en 1976 secuestró y asesinó a sus padres. Ambos estarían en el lugar desde donde se construye una “posmemoria”, pero, en relación con ella, sus operaciones son diferentes. (*Tiempo presente* 154)

En este contexto, tendríamos que decir que el lugar de Roqué, más que la identificación total con el activismo político del padre, al que objeta en ciertos matices en el documental, está en la línea de aquellos hijos que hacen esfuerzos por entenderlo para así poder acceso a una

parte importante de lo que fueron sus progenitores. En la misma línea de Roqué sobre el cuestionamiento del proyecto político de su progenitor y sus pares generacionales, pero acudiendo a su opinión propia y no a la mediación de los testigos como hace la directora de *Papá Iván* con Rivas, Carri habla concretamente del fracaso del proyecto en el que creyeron sus padres y del derecho que ella y otros hijos tienen a expresar la forma en que lo han vivido en su libro *Los rubios. Cartografía de una película*:

Ellos tuvieron que mudarse de casa, de país, perdieron a sus amigos ... Pero el dolor de nuestra generación es otro: además de las pérdidas concretas, como la de mis padres, está el tema del fracaso del proyecto. Somos los hijos del fracaso y eso no es una cosa menor. Entonces me parece grave que nos imputen por decir cómo lo vivimos nosotros. (114-115)

Reivindicación de la lucha revolucionaria en ciertos matices, cuestionamiento de ésta en otros o desencanto de un proyecto político que se siente tan ajeno como lejano, Carri y Roqué, a través de sus propuestas filmicas, dan cuenta de la forma cómo han ejecutado sus operaciones posmemorísticas en relación con el trauma de la desaparición de sus progenitores.

Agencia femenina en la militancia revolucionaria y en la construcción posmemorística

Esta clase de agencia femenina, aunque no sea un tropo que proponga Gutiérrez Mouat, sí es un lugar de análisis que postula este trabajo dada la escogencia del corpus, pues todas las autoras son escritoras o directoras de cine y todas ellas dan gran prelación a la agencia femenina dentro de sus novelas o filmes.

Si consideramos el corpus entero habría que decir que los personajes femeninos y las mujeres que se emplean como testigos en los documentales –habría que señalar que Roqué y Carri también cumplen este rol– juegan un papel preponderante en sus intentos de develar el

pasado para entender el presente e incluso lograr ciertas reivindicaciones para los antepasados. Es el caso de Raquel en *El corazón helado* y las cineastas Carri y Roqué, si consideramos los documentales. Si examinamos el personaje femenino protagónico de *Demasiados héroes*, éste guardaría cierta similitud con Azucena Rodríguez y Ana María Caruso, las madres de las documentalistas Roqué y Carri respectivamente, en el sentido de la militancia política en la organización guerrillera, analogía casi obvia en la medida en que las tres representan a las mujeres latinoamericanas de ciertos sectores de la sociedad que pudieron asistir a la universidad, desde cuyos escenarios, conocieron y también participaron de las luchas de la izquierda en medio de las dudas que les causaba exponer la vida de sus hijos y la de ellas mismas en razón de sus actividades políticas. Considerando este aspecto del análisis, hacer un nexo con las novelas de las autoras españolas nos lleva a observar dos tipologías claras en relación con los roles genéricos que cumplen los personajes principales o secundarios y las testigos de las documentalistas: la madre-esposa tradicional y, en oposición, la que rompe los cautiverios de género patriarcales, casi siempre, si consideramos el corpus entero, por su activismo político. Interesante anotar cómo el hecho de pertenecer a uno u otro lugar no incide, necesariamente, en la forma como sus descendientes realizan la construcción posmemorística teniendo en cuenta que muchos de éstos, después de hacer averiguaciones ajenas al entorno familiar, empiezan a completar o a cuestionar las historias que sus abuelas, madres o tías les cuentan sobre los eventos por los que indagan. También es importante anotar que el gran protagonismo lo tienen las mujeres militantes de izquierda. Quizá porque todas las autoras y directoras, excepción hecha de Carri, quien se niega a los rótulos, claramente militan en la izquierda como lo declaran en las entrevistas que conceden a propósito de sus trabajos.

La mujer militante: entre la maternidad y la guerra

Del corpus analizado emerge como gran figura la mujer militante de izquierda, aunque con diferentes grados de implicación. Como ya lo expresamos anteriormente tanto la protagonista de Restrepo como las madres de Carri y Roqué, claramente, muestran un compromiso con las políticas de izquierda que las hace militar al lado de sus parejas sentimentales con gran convencimiento. De otro lado, en la novela de Grandes, son muchos los personajes femeninos que abandonan la comodidad de sus hogares burgueses para apoyar a sus hijos y parientes en la contienda con los nacionales como María Muñoz, miembro de una familia con títulos nobiliarios y sus hijas Paloma y María, pero también hay mujeres pertenecientes a clases menos privilegiadas como Casilda y Mari Carmen que hacen parte de la propaganda y de las organizaciones que apoyan la causa republicana. No obstante, cumpliendo todas ellas un papel importante, sin duda alguna, el personaje femenino que la novela visibiliza y redime dentro de la trama es la abuela del personaje protagónico masculino, Teresa González, maestra de escuela, quien pese a ser criada para un rol en el que se perpetúa el orden tradicional, rompe con todos los cautiverios que la sociedad patriarcal le impone y decide privilegiar su papel de líder política antes que el de madre y esposa. En este sentido, podríamos decir que sólo ella y la madre de la cineasta Carri, si consideramos las novelas y filmes analizados, son las únicas mujeres que no dudan en llevar su militancia hasta las últimas consecuencias. También son las que mueren como parte de esa política de lo que Francisco Espinosa en su libro *La columna de la muerte*, considera “la contribución española al fascismo” (262).⁸⁴ De alguna manera, es como si su decisión de apartarse de los roles patriarcales y, en especial, del ejercicio de la maternidad, les fuera cobrado con creces en el ámbito social en el que se mueven. En contraste, tanto Lorenza en *Demasiados héroes* como Azucena Rodríguez en el documental de Roqué trazan una raya entre lo que significa

su militancia política y su papel de madres que privilegian una vez han adquirido esta condición. En el primer capítulo de nuestro trabajo hablábamos de “la identidad mosaico”, término acuñado por Raquel Alfaro para referirse a aquellas revolucionarias que se apartaron, en ciertos matices, de la subjetividad colectiva denominada Hombre Nuevo para elegir reconstruirse de manera autónoma y múltiple siguiendo el trazado de su propio deseo. Esa identidad mosaico, constructo, en el que eligen ciertos postulados del discurso guevariano al tiempo que rechazan otros conforme a su deseo está presente tanto en el personaje de Restrepo como en la madre de la documentalista Roqué. Podemos afirmarlo en la medida en que resulta obvio que las dos promueven la lucha revolucionaria haciendo énfasis muchas veces en la necesidad de no optar por las soluciones violentas cuando de éstas se trata. Lorenza, por ejemplo, siempre le insiste a Mateo en que tanto su militancia como la de su padre intentaron estar siempre alejadas de las confrontaciones violentas, aunque la realidad, como la novela prueba, no fuese esa. Del mismo modo, a lo largo de todo el documental de Roqué, Azucena Rodríguez desaprueba el empleo de armas y los actos de terrorismo en los que se implicó su esposo cuando estuvo a la cabeza de la organización de los Montoneros, como muestran sus palabras, recogidas en *Papá Iván*:

Sé que la violencia existe en todas las formas, en las formas más sutiles. Sé que hay violencia en las diferencias que existen, pero yo no podría ejercer la violencia ni aún contra los que la han ejercido arbitrariamente. Porque además siempre sentí que era inmolar tu vida. Y pensé que la vida es para vivirla, no para inmolarla. Porque creo que tiene sentido la lucha que haces cada día con tus hijos, con lo que haces, con lo que piensas, con lo que construyes. Y es que eso era un proyecto que, que tenía como finalidad la muerte y frente a eso, me rebelo y me rebelé siempre.

Estas palabras expresadas en un plano tan cercano que es imposible que el espectador no se implique con la psicología del personaje, plantean una escisión entre las mujeres revolucionarias de nuestro corpus. Por todo ello, la ubicación del conflicto y la época se vuelven irrelevantes en esta división, siendo la actitud, frente a la militancia política, lo que marca las diferencias. De un lado, están las que están convencidas de hacer la revolución por todas las vías, incluida la armada, aunque suponga arriesgar la propia vida y la de su familias y, en el otro lado, se ubican las que han entrado en el seno de organizaciones revolucionarias, casi siempre por la vía de sus compañeros sentimentales. Estas mujeres son sensibles frente a las inequidades sociales, están dispuestas a cumplir su compromiso con algunas misiones, pero rechazan implicarse en operaciones violentas.

Las primeras recuerdan a las matronas espartanas y a las amazonas de la mitología griega; las segundas a las mujeres que exalta el feminismo cultural como dadoras de vida y en conexión permanente con la madre naturaleza. Gabriela Castellanos en su libro *Sexo, género y feminismo: tres categorías en pugna* hace referencia a Mary Daly quien se refiere a éstas últimas del siguiente modo:

Mary Daly, una de las feministas culturales más destacadas, plantea en su libro *Gen/Ecología* la diferencia entre hombre y mujer como la diferencia entre quien sólo puede quitar la vida y quien también puede darla. Por no poder tener hijos, los hombres dependen de las mujeres para perpetuarse, pero esa misma dependencia los hace temerosos, inseguros; de allí su necesidad de dominar y controlar la energía vital de las mujeres. (48)

Esta negativa a segar la vida y, por el contrario, a protegerla de todas las formas de violencia, así como los temores e inseguridades que marcan el comportamiento de algunos de los protagonistas masculinos de nuestro corpus dan pistas en torno a la representación genérica

que terminan por plasmar tanto las novelistas como las documentalistas. Si consideramos las novelas y las películas, la trayectoria vital de “las guerreras” termina siempre de manera negativa para éstas debido a la muerte temprana, como en los casos de Teresa González Puerto (Grandes, *Corazón*) y Ana María Caruso (*Rubios*), la prostitución a la que se ven abocadas como le ocurre a Mari Carmen (Grandes, *Corazón*), la exaltada partidaria de los republicanos que, sin ser miliciana se viste como tal e increpa a los hombres para que vayan a la guerra o la viudez deshonrosa y empobrecida si tomamos el ejemplo de Casilda (Grandes, *Corazón*).

Si examinamos las actitudes de las novelistas y las directoras de cine con respecto a la representación de los personajes femeninos, encontramos actitudes diferentes. Por ejemplo, el ejercicio de escritura de Grandes termina por redimir y homenajear a “las guerreras”, al reconocer en ellas, valores como la valentía, la persistencia y la coherencia entre pensamiento y actuación que terminan por servir de inspiración a algunos de sus descendientes. El caso de Carri es diferente. Su sentimiento de orfandad y abandono está en conflicto con la admiración que jamás llega a suscitarle la actitud de su madre como revolucionaria a quien una excompañera militante describe en el filme con “apariencia de Susanita aunque en realidad era Rasputín”.⁸⁵ De hecho, en continuas ocasiones, reclama en el documental a su madre por haber optado por la lucha subversiva y no por ella y sus hermanas:

Me cuesta trabajo entender la elección de mamá ¿por qué no se fue del país me pregunto una y otra vez. A veces me pregunto porqué me dejó aquí, en el mundo de los vivos. Y cuando llego a esta pregunta me revuelve la ira y recuerdo o eso creo, a Roberto Carri, mi padre y su ira o su labor incansable hasta la muerte.

En la película la voz en off de Carri recita este parlamento mientras la actriz que la representa grita en medio de un bosque solitario. De esta manera, la directora refuerza, desde lo visual, lo que expresan sus palabras con respecto a la desaprobación que le produce la conducta de la madre y la evidente culpa que extiende al padre ya que considera que es él quien ha instado a su madre a ser una militante radical. Es preciso anotar que Carri, al igual que el personaje de Julio Carrión en *El corazón helado* y Mateo en *Demasiados héroes*, tal y como lo analiza Beatriz Sarlo, quizá, debido a “la sensación de una demasia política” (146) prefiera contrarrestar la exagerada presencia de ésta. Razón, por la cual, quienes han experimentado acontecimientos semejantes a los que ella vivió, pero que han hecho una operación posmemorística diferente a ella, la acusan de eludir e incluso de mostrar poca profundidad en la dimensión política del filme. Como ejemplo de lo anterior podemos citar la opinión de Nicolás Prividera, cineasta, director de la película *M* y como Carri y Roqué, hijo de madre desaparecida. Prividera, en una entrevista con Mariano Kairuz, cuestiona el documental de Carri en los siguientes términos respaldando la crítica que sobre el mismo tema hace Martín Kohan en su artículo “La apariencia celebrada”:

Martín Kohan le hizo una crítica que a mí me parece muy certera: lo que dice Kohan, o al menos ésa es mi lectura, es que de algún modo a Carri no le interesa la Historia. Formalmente construye una película donde no hay una narratividad, no hay historia que contar. Y tal vez no la haya, pero no existe tampoco un esfuerzo de su parte por intentar articular una historia. Y si Albertina no intenta articular esa historia es porque ya la tiene, porque sus padres eran militantes conocidos, y ella creció en un medio en el que esta historia siempre estuvo a mano.

Prividera, en esta misma entrevista, admite que en la organización que luchaba contra la dictadura existían jerarquías y que quizá el hecho de que los padres de Carri fueran figuras centrales hizo que ella hubiese tenido testimonios de primera mano para reconstruir su historia en tanto que él, hijo de Marta Sierra, una militante sin mayor relevancia, “una perejil”,⁸⁶ no los tuvo, razón por la cual, lo que para él es preciado, para Carri no tiene tanto valor.

Al analizar la propuesta de esta directora argentina y escuchar las voces críticas sobre la despolitización de su filme, nuestra investigación propone que Carri, a diferencia de otros directores de género masculino, como Prividera y Habbeger, opta por dar relevancia a los temas asociados con el mundo femenino y la relación de éste con el arte como la vida del hogar, la maternidad y las posibilidades estéticas para representar dicho mundo tal y como Biruté Ciplijauskaitė afirma que hacen las narradoras mujeres cuando analiza las particularidades de la novela de concienciación escrita por éstas:

La novela de concienciación abarca muchos aspectos de la vida femenina. Sería difícil ponerle límites exactos. Para establecer cierto orden en la discusión, proponemos considerar las modalidades siguientes: concienciación por medio de la memoria; el despertar de la conciencia en la niña, que pone más énfasis en los años juveniles; el pleno darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social y político; el llegar a afirmarse como escritora. Dentro de éstas, hay otros aspectos que llaman la atención como *la relación entre madre (o padre) e hija; el tema cada vez más importante de la maternidad* presentado desde el punto de vista de la madre; la técnica muy interesante del espejo de las generaciones para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina. (37-38, el énfasis es nuestro)

Se hace evidente que la novela de concienciación escrita por mujeres en la que Ciplijauskaitė ve una marca genérica en la elección de temas comunes presenta muchos de éstos no sólo en la narración filmica de Carri sino también en la de Roqué. En ambas cineastas hay una urgencia de concienciación a través de un proceso posmemorístico en el que con fragmentos de recuerdos, fotos, entrevistas, documentos y un doloroso proceso autoreflexivo se preguntan por su ser social y político. Al mismo tiempo, si consideramos el caso de Carri, la reflexión trasciende lo personal y lo político puesto que ella también se pregunta por la manera estética en la que su proceso posmemorístico puede expresarse en el cine aunque ello le signifique ir en contravía de los formatos tradicionales del documental. Al respecto de esta hipotética marca de género, Ana Amado, indica que:

Atribuir un corte de género a la producción documental de estas características resulta, por lo menos, problemático, pero es un hecho que las hijas mujeres fueron pioneras en ubicar en el centro de la representación a la figura paterna y a su generación para desestabilizar a ambas. (*Imagen 170*)

Marianne Hirsch también, en su último libro *The Generation of Postmemory* al analizar obras de artistas femeninas cuyas madres fueron víctimas del Holocausto se permite pensar la posmemoria desde una óptica feminista y cree que puede haber una manera particular en la que las mujeres abordan el conocimiento del pasado en la que vería “a feminist postmemory work defined by a particular mode of knowledge about the other, a particular intersubjective relation or “allo-identification” (98).⁸⁷

Resulta obvio que, si como lo propone Ciplijauskaitė, el foco en ambos documentales es el análisis detallado de las relaciones paterno-filiales y materno-filiales así como la repercusión que éstas tienen en la vida de las protagonistas y además tenemos en cuenta lo expresado por Amado sobre la representación paterna y la inscripción generacional de ésta,

no resulta paradójico que Carri matice sus juicios sobre la idoneidad materna de Ana María Caruso al publicar, en el guión *Los rubios. Cartografía de una película*, las cartas de ésta a sus hijas Paula, Andrea y a ella misma. En estos documentos, Caruso se revela como una madre amorosa, preocupada por el bienestar y la educación de su hijas y ansiosa, por la incertidumbre que le causa que la hayan separado de éstas. Sin embargo, queda claro que el homenaje de la directora Carri no es a la mujer revolucionaria sino a la madre,⁸⁸ y que el padre, en contraste, resulta cuestionado como progenitor y casi invisibilizado en sus logros como intelectual y activista.

Si tenemos en cuenta lo anterior, también puede entenderse la actitud de Roqué que hace de su madre la testigo más importante de su filme y quizá la única a la que opta por no incomodar con sus preguntas. De hecho, Amado, aunque se muestra prudente a la hora de aceptar marcas genéricas en el documental de Roqué, no vacila en destacar el valor del testimonio de la madre en el filme como una suerte de clave discursiva que nos abre la puertas para entender, a cabalidad, los dilemas identitarios de la mujer militante de izquierda en la que se centra este apartado de nuestra investigación: “Pero es la voz de la madre, finalmente, la que liga los fragmentos biográficos en un montaje narrativo que expone la relación entre cuerpo, poder y género femenino, como quien anuda las potencialidades discordantes de lo político y lo histórico con las vidas privadas” (*Órdenes* 65)

Asimismo es posible comprender, en este contexto, que la misma Carri reconozca que quizá no sea gratuito que muchas de las cineastas argentinas –hijas de padres represaliados por la dictadura- que han contado la historia de los desaparecidos sean mujeres en la medida en “que para los hombres, por el rol social que ocupan, les cuesta más expresarse cuando el dolor los atraviesa” (Carri “Albertina”). Proponemos entonces que Carri, en razón de su

género, quizá no esté interesada en contar la Historia con H que tanto preocupa a Prividera sino la historia de su dolor al interior de su familia.⁸⁹

Teniendo en cuenta lo afirmado, se hace evidente que Roqué, aunque no haya estado en el centro de la polémica como Carri en razón de la película sobre sus padres, también está en la misma sintonía de ésta última cuando expresa en su filme: “Vivo con la presión de decirle a los otros lo que a mí me pasa con esto y finalmente es algo como muy mío con mi papá, es como si no se lo pudiera decir a nadie más”. La diferencia fundamental entre las dos propuestas documentales, que, sin duda, pueden analogarse en su función, con los álbumes fotográficos que menciona Hirsch al iluminar una historia colectiva a partir de una historia familiar, es que Carri no está interesada en rescatar la historia heroica de la militancia de sus padres ni siente, como Roqué, ninguna presión para aparecer como una activista de HIJOS porque confiesa que la militancia en torno a cualquier causa le es ajena:⁹⁰

También parece existir una teoría de que tengo una batalla con HIJOS. De hecho me presenté como querellante (en los juicios que se abrieron después de la nulidad de las leyes de impunidad) a través de HIJOS. Tengo una admiración muy grande por la gente que puede militar, es casi una imposibilidad mía: Poner mi deseo en una cuestión más totalitaria.

Pese a que Carri no considera posible deslindar la vida de su padre de la militancia política y por eso el documental no puede ser ajeno a ésta, sí intenta adentrarse en una faceta más humana de éste, tal y como lo expresa Laila Quílez en su texto “Autobiografía y ficción en el cine documental argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático”:

Tal vez sea con esa intención de convertir la “estatua” en “cuerpo” –o, dicho de otro modo, de recuperar el lado más humano y por ello el más contradictorio, del padre ausente- que la cineasta argentina decide incluir en

su trabajo filmico un tipo de testimonio que supere, por su heterogeneidad, el del sobreviviente militante. (78)

Interesante anotar, para respaldar la lectura de marca de género que postulamos que, en otras propuestas cinematográficas de hijos de desaparecidos como la de Andrés Habegger, director de *H*, éste, al igual que Prividera, da un lugar importante a la contextualización del pasado político por sobre su propia experiencia que además elude en el documental, en contraste con Carri y Roqué.⁹¹ Para respaldar lo que afirmamos, podemos decir que, en razón de ello, elige presentar en su filme seis testimonios de hijos de militantes con lo cual su propia historia se desplaza del centro. Habegger además opta por darle protagonismo a algunos de sus pares generacionales que, como él, pertenecen a HIJOS, quienes, reconociendo la dimensión política del trabajo de este director, aún hubiesen deseado hacerla más enfática.⁹² Tal es el caso de Florencia Gemetro, participante del proyecto de este director e hija de José María Gemetro, militante desaparecido, quien expresa:

La película revela las emociones de los hijos, que pueden ser contradictorias por momentos, o entrar en el terreno de la fantasía o ser más reales. Quizá no aborda un lugar meramente político, aunque uno nunca deja de ser político. Rescato de la película ese lugar tan emocional que nunca se había rescatado desde el cine. Quizá me hubiera gustado ver reflejados más testimonios de HIJOS para rescatar un lugar más político e intentar dar una respuesta más colectiva.

Si consideramos lo escrito anteriormente, puede entenderse que, tanto en la novela de Restrepo como en las dos propuestas filmicas, la figura paterna desestabilizada y escindida en los roles de padre y revolucionario resulta reducida a la caricatura en el caso de *Demasiados héroes*, difusa en el caso de *Los rubios* e inaprehensible e incomprensible desde

el cuestionamiento a la militancia violenta en el caso de *Papá Iván*. La madre, en cambio, resulta reconocida en su valor de militante aunque cuestionada en su rol de testigo (Restrepo). Recordemos el simbolismo en la novela cuando Mateo regala a su madre la boina guevariana; tácitamente avalada con respecto a sus posiciones sobre la lucha violenta (Roqué) y reivindicada como madre por Carri a través de las cartas a las hijas que la documentalista publica en el libro que escribe sobre el guión de su película.

Pese a lo afirmado, pensar que las propuestas filmicas de Carri y Roqué desconocen la dimensión política de la historia, que cuentan sería tener una mirada reduccionista sobre su propuesta cinematográfica. Quizá lo más apropiado sería decir que cuando jerarquizan lo que desean comunicar, no ubican la reflexión política en la cúspide de la pirámide como sí lo hacen Prividera y Habegger. De alguna manera, consiguen hacer lo que Ciplijauskatié en el libro que ya hemos citado considera que Doris Lessing y Christa Wolf conciben como ideal en la nueva novela femenina, la subjetividad objetiva, que la crítica define como: “ese asunto escandalizador de preocuparse del individuo diminuto que al mismo tiempo se encuentra preso en una explosión de posibilidades terribles/maravillosas, es mirarle como un microcosmo y, así, penetrar más allá de lo subjetivo, convirtiendo lo personal en general, así como siempre ocurre en la vida” (67). Luciana Aon se expresa en este mismo sentido y en su ensayo “El cine de los hijos de los desaparecidos: *Los rubios y M*”, en el que rescata el trabajo de Carri y otros cineastas, considera que la tragedia que ellos vivieron al perder a sus padres y su decisión de contarla, a través de las películas, permite construir lo que Tzvetan Todorov, calificó como una “memoria ejemplar”, es decir, que permita el traspaso de lo que ocurrió en la esfera privada hacia la pública. Posmemoria con marca genérica, subjetividad objetiva, memoria ejemplar, o como quiera denominársele, las directoras Carri y Roqué bucean en el mundo de la esfera privada de sus relaciones filiales para exorcizar su sensación

de orfandad e intentar dar respuesta a sus preguntas identitarias sin que el resultado sea el esperado por ellas. Con *Los rubios* y *Papá Iván*, así no sea la opinión más generalizada, sin duda, también iluminan una Historia con H cuyo único formato para contarse –y queda claro con el trabajo de ellas– no es ni el libro de historia ortodoxo ni el documental de formato tradicional.

En el caso de las novelas españolas, las mujeres adscritas al proceso revolucionario se ubican en el centro de la polémica de sus descendientes. Si bien, en la novela de Grandes, la figura de la abuela Teresa es resemantizada en términos positivos dentro de la historia familiar por el personaje protagónico masculino, también es devaluada por aquellos nietos que responden a una ideología patriarcal verbigracia Rafael Carrión quien califica a su abuela de “putón” (Grandes, *Corazón* 1125) al enterarse que abandonó su hogar por marcharse con su compañero de lucha revolucionaria o Angélica Carrión que duda de su idoneidad como persona al saberla republicana: “En aquella época todos hicieron cosas horribles, ¿o no?, las mujeres también. Igual era ... No sé. Si la condenaron a muerte, a lo mejor fue porque había matado a alguien, o lo había denunciado (Grandes, *Corazón* 1124). Del mismo modo, su radicalización política es vista por sus vecinos como una mácula que enturbia su valor al interior de la comunidad: “... y ella me contó quién era la abuela, ¿cómo era? ... Roja perdida pero muy buena persona” (Grandes, *Corazón* 1124).⁹³ El uso de la conjunción adversativa seguida de la cualidad positiva así lo evidencia. De alguna manera, Grandes al hacer recaer la responsabilidad de la transformación positiva del personaje protagónico masculino en la influencia que su abuela empieza a ejercer en él cuando ha hecho la operación posmemorística realiza, sin duda, un homenaje a la valentía, convencimiento y coherencia de “las rojas”, no sólo perseguidas, encarceladas y asesinadas por el régimen franquista sino silenciadas, escondidas y anuladas por las propias familias

ante el temor de las represalias. A diferencia de la novela de Restrepo y del filme de Roqué donde la madre renuncia a los peligros del combate en aras de preservar su propia vida y con ella el bienestar de los hijos, en el trabajo de Grandes con el personaje de Teresa se hace evidente el influjo de la propaganda antifascista que empleó la poderosa imagen de la maternidad para instar a las mujeres españolas a la lucha aunque ésta implicase no sólo su sacrificio sino también el de sus hijos. Así lo ve Mary Nash en su libro *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*:

Pero como exponente de la subjetividad femenina , la maternidad no sólo evocaba valor y coraje sino también sacrificio. Utilizada al principio como símbolo defensivo para rechazar el horror del fascismo, es significativo que adquiriese connotaciones combativas. La maternidad no sólo suponía protección sino también el sacrificio de los hijos por una causa mayor: la lucha en los frentes de guerra. Desde esta perspectiva, el papel vital de las madres era instar a sus hijos a convertirse en milicianos y defender la causa miliciana en las trincheras. (100)

Teresa González Puerto imbuida de la retórica de lucha por la equidad universal, muy en consonancia con los postulados del Hombre Nuevo guevariano de los que hablamos en el primer capítulo, como el líder argentino, también piensa que es preferible morir a dejar la revolución incompleta: “O sigo o me muero, no tengo elección” (Grandes, *Corazón* 235) le expresa a su hijo mientras le comunica que se marcha. Desde su punto de vista, su actuación como madre es irreprochable ya que piensa que su responsabilidad es pelear por un mundo más justo para sus descendientes aunque esta acción le implique dejarlos. Su pensamiento puede entenderse a partir de lo que Nash sostiene:

El sacrificio, el dolor y el coraje de las mujeres españolas debía proyectarse para abrazar a toda la especie humana que sufre, en concreto, aquellos que vivían bajo regímenes fascistas. La defensa de la República contra la agresión fascista se concebía como un compromiso que no sólo beneficiaría a toda la descendencia española sino a los hijos de todas las madres del mundo. (101)

Tanto en el personaje de Teresa González como en la persona de Ana María Caruso, ambas maestras, el papel de revolucionarias ocupa la centralidad sin que haga presencia la identidad mosaico a la que nos hemos referido antes. Sus discursos sobre la necesidad de alcanzar una suerte de equidad en todas las sociedades del orbe tienen su punto de convergencia en la raíz de la cual provienen. Dicha raíz es el socialismo marxista, aunque Nash hable de retórica belicista antifascista para el caso de las mujeres españolas, y las teóricas en América Latina prefieran referirse a la subjetividad colectiva Hombre Nuevo que, por supuesto, incluye a las mujeres que se adscribieron a los ideales revolucionarios.

En el caso de *Lo real*, ubicada más en el lado de La Transición, la mujer militante de izquierda presenta dos facetas. En primer lugar podemos considerar al personaje de Fabiola Gómez, paradigma de la joven ilusionada con los cambios transicionales, que sabe poco o nada de la realidad política en su país, pero que, influenciada por una relación sentimental, decide participar de ciertos movimientos que apoyan la salida de España de la OTAN con una lectura de la situación real de España un poco ingenua si se le compara con el protagonista del relato. En contraste, Irene Arce, es una partidaria desencantada del rumbo que ha tomado la izquierda durante el período transicional, pero que sigue convencida de la bondad de los proyectos comunitarios, aunque prefiera mantener un perfil bajo en relación con su militancia. De alguna manera, como Teresa González y Ana María Caruso, a pesar de vivir otro momento histórico, sigue creyendo en la necesidad de combatir la inequidad social,

pero no lo hace a través de la adscripción a una organización como éstas sino por medio de sus escritos, sus pequeños actos de sabotaje en complicidad con Edmundo y su narración sobre la vida de éste en la que se advierte como siente traicionados los ideales en los que siempre ha creído por el discurso flexible de la izquierda en el momento de la Transición y en los años posteriores a ésta.

Como lo hemos afirmado en el capítulo anterior, Gopegui, quien no ahorra críticas para la izquierda corrupta que claudicó en sus posturas más radicales en aras del sostenimiento en el poder político, insiste en proponer una imagen de partidaria de la izquierda desencantada del rumbo que tomó ésta durante la Transición y después de ésta, pero fiel a los ideales comunitarios en los que siempre creyeron tanto la abuela del personaje masculino protagónico de *Grandes* como la mamá de la cineasta Carri.

La visión melancólica de la historia, desencanto y posmemoria

Como Almudena Grandes en tiempos recientes, otros autores(as) en España han dado cuenta en su novelas de la lucha y el valor de las mujeres militantes de la causa republicana frente a las injusticias del régimen franquista.⁹⁴ Lo hace Dulce Chacón en *La voz dormida* o Jesús Ferrero en *Las trece rosas*, pero todos estos autores y autoras centran sus narraciones en personajes que pertenecieron a una facción de la izquierda comprometida con el metarrelato marxista. Es el caso de *Grandes* si consideramos el personaje de Teresa González. Por el contrario, tanto la narración de Gopegui como la de Restrepo así como las dos propuestas filmicas tienen su focalización en momentos históricos en los que este metarrelato ya ha empezado a cuestionarse o ha sido cuestionado en su totalidad dentro de ciertas corrientes de pensamiento como la liderada por el filósofo francés Jean-Francois Lyotard.⁹⁵ Ciertos sucesos como la caída del muro de Berlín, la disolución del Pacto de Varsovia, el descrédito del estalinismo, el abrazo de los antiguos regímenes socialistas al

capitalismo, la globalización y otros eventos de corte social, político, económico y cultural han ido cambiando las percepciones de tal modo que los ideales defendidos en algún momento por generaciones anteriores resulta cuestionado por las siguientes. Ese mundo de ideales comunitarios, de lucha de clases, de sensibilidad extrema con las necesidades de los más necesitados, de encandilamiento con el discurso guevarista del Hombre Nuevo se descompone en fragmentos, viaja por las calles de Buenos Aires, indaga en testimonios a los que se les aplica la hermenéutica de la sospecha y nunca se recompone, de nuevo, en la obra de Restrepo y en la de las directoras Carri y Roqué. Gutiérrez Mouat, en el artículo que mencionamos al principio del capítulo, analiza, de este modo, los fenómenos que dan una pista sobre las razones por las cuales dicha recomposición se vuelve imposible.⁹⁶ Desde su punto de vista:

Las determinaciones que operan en este despliegue del repertorio freudiano en el contexto postdictatorial latinoamericano son múltiples: la derrota del marxismo en el Cono Sur. La hegemonía social y cultural de una economía de mercado y la estética del consumo, las sombras proyectadas en las sociedades postdictatoriales por los desaparecidos y las huellas de la tortura y la crítica a la Transición como un pacto de olvido. (137-38)

Para mostrar la derrota o desprestigio de los partidos de izquierda en el Cono Sur, por ejemplo, Restrepo hace descender a los héroes de esta resistencia de su pedestal mítico. Lo logra al oponer a los mitos de la vida pública, otros aspectos desconocidos de su pensamiento o accionar en los que se hacen evidentes sus contradicciones entre el decir y el actuar. Su trabajo sobre los personajes de Ramón Iribarren y Horacio Rasmilovich son paradigmáticos de ello. Del mismo modo, en los documentales de Carri y Roqué, como ya lo hemos anotado, la primera subordina el testimonio panfletario de los compañeros de militancia de sus padres

al discurso de la orfandad, el dolor por la pérdida y la incertidumbre identitaria. La segunda no duda, como Mateo en *Demasiados héroes*, en desnudar las fracturas del discurso de fraternidad revolucionaria para evidenciar el de la hermandad traicionada con las imágenes y testimonios yuxtapuestos de Lauletta y Vasallo. También escoge testimonios de exmilitantes que confiesan su decepción con el rumbo tomado por los movimientos revolucionarios sin que la documentalista lea algún parlamento al respecto. No obstante tendríamos que decir que, al elegir presentar en su documental testimonios de derrota y confusión de los pares generacionales de su progenitor, de alguna manera toma partido. Por ejemplo, acude a las palabras de Pancho Rivas quien expresa en *Papa Iván*: “Pensamos que teníamos todas las fuerzas para ganar y bueno ... nos equivocamos. Vamos a ver cómo sigue este proceso”. Enseguida de este testimonio, uno de los vehículos en movimiento en el que va la directora sigue un rumbo sin orden ni concierto, quizá para mostrar que su camino, a diferencia del que escogió su padre, no está marcado por una linealidad discursiva. Cuando se corta la escena, Roqué continúa con el testimonio de Rivas: “La historia nuestra no es fácil ... hay mucho sacrificio, mucho dolor y muchas alegrías también, digamos, nosotros no lo vivimos así, yo lo viví con mucho dolor al final porque no estaba convencido de lo que estaba haciendo, pero cuando estuve seguro de lo que quería hacer, lo viví con mucha plenitud y tranquilidad”.

Si Restrepo, a través del personaje de Lorenza, termina por hacer una revisión de la izquierda latinoamericana en la que parecen existir más payasos que héroes, o al menos en el caso que presenta, del mismo modo, Roqué acude a las palabras de Rivas, al final del filme, para mostrar que hay una escisión bien marcada entre la militancia radical en la que murió su padre y la que siguió a éste, ejemplificada en un Rivas que admite haber perdido el rumbo que determinaba la brújula de los ideales revolucionarios que, en sus primeras épocas, a él le

parecieron tan claros.

También está presente en la narración de Restrepo el sentimiento de bienestar económico y el exceso de consumo que para Gutiérrez Mouat y la crítica Nelly Richard, hacen que, en las sociedades postdictatoriales, un grueso importante de la población olvide los reclamos sobre la gravedad de los hechos acaecidos en el pasado y los transmute fácilmente en materia más que digerible por aceptar sin cuestionamientos “los montajes livianos de la actualidad fútil desmemoriada” (Richard, *Residuos* 12). La descripción de Mateo Iribarren, el hijo de los exmilitantes es un buen ejemplo de ello:

Salió canturreando *Pinball Wizard* de The Who, rasurado con Gillette, de aliento mentolado, peinado al champú de jobjoba, enjuague revitalizador y doble mano de gel, camisa limpia, Levi's negros de pierna estrecha, zapatos Clarks originales en vez de los Converse deshechos de siempre, sonrisa desenfadada y repentino interés por salirle al encuentro a Buenos Aires.
(Restrepo 53)

La cuidada apariencia de Mateo remite a las imágenes modélicas de bienestar y consumismo que propagan los mass media en las sociedades postdictatoriales. La descripción de Restrepo, paródica de los spots publicitarios, de cierta forma, ilumina contextualmente las distancias generacionales entre madre e hijo a nivel de discursos, expectativas y preocupaciones.

Encontramos entonces tres niveles de percepción del discurso de la izquierda revolucionaria latinoamericana en los hijos de nuestro corpus. En el primero de los casos, Carri lo subordina a otros. Por su parte, Roqué lo cuestiona en el radicalismo violento y en sus contradicciones internas que llevan a sus exmilitantes a reconocerse como equivocados o inseguros respecto a él. Por último, Mateo lo banaliza, quizá porque su percepción de éste evidencia la ligereza y el prejuicio de los discursos hegemónicos que según Richard calaron

“en las audiencias sumisas a los vulgares estereotipos del mercado comunicacional” (*Residuos* 11). Lo anterior explica la percepción que tiene este personaje de los jóvenes que combatieron contra la dictadura argentina. Ésta es una especie de collage –y usamos intencionalmente el término si enfrentamos el discurso unívoco del gran metarrelato marxista en oposición a la pluralidad discursiva de la posmodernidad– en donde sobrepone las imágenes de hippies “fumahierba”, con las de los seguidores de la música de *Sui Generis*, por supuesto, ataviados siempre con boinas vascas al mejor estilo del Che Guevara. Si analizamos estas imágenes que tiene Mateo de los excombatientes de la dictadura argentina es evidente que priman en ellas lo estereotípico de un joven que no puede dejar de remitirse al anime japonés, a los personajes de Walt Disney y a los de los juegos de video, para explicarse lo que su madre le relata del pasado dictatorial. En Mateo Iribarren, un personaje en cuya manipulación mediática, convertida, a veces, en banalización de su tragedia, claramente observamos esa nueva generación para la cual “la demasía política” advertida en sus padres es juzgada negativamente. En el mismo sentido, si consideramos la película *Los rubios*, podemos entender el planteamiento de Sarlo, quien llega a sostener, que el poco caso que Carri hace a sus testigos documentales se debe precisamente a ello: “No podía pasar de otro modo, ya que el film interroga a personas a las que considera unilateralmente equivocadas. El malentendido es comprensible” (148).

Además de ser comprensible como lo plantea la teórica argentina, tanto las posturas del personaje protagonista de Restrepo como la de las dos cineastas, darían cuenta de una de las acepciones que trabaja esta investigadora sobre la posmemoria. Para ella ésta es también una visión corregida de la memoria, proceso que realizarían los descendientes de quienes han vivido el hecho traumático de manera directa. En este sentido el discurso posmemorístico de los hijos más que proponer “una personal versión horadada y mediada del período

inmediatamente anterior que ellos no habían vivido” (Sarlo 144) se centraría en analizar, cuestionar y superar el discurso político de los padres para evitar caer en los errores que éstos cometieron. En estos términos la posmemoria sería una suerte de “maestra de la política” que evitaría a los hijos los fracasos con los desencantos aparejados a los que se vieron abocados sus ancestros. La discusión sobre la vigencia del discurso político de los padres es materia de discusión frecuente en Argentina como ya lo hemos expuesto. La misma Carri en su texto *Los rubios. Cartografía de una película* fortalece esta manera en la que Sarlo propone el concepto de posmemoria al reconocer como su punto de vista sobre el discurso político del padre sobre la memoria “se rescata corregido” desde la óptica de su generación:⁹⁷

Para mí fue importante que personas de la generación de mis padres, reconocieran en la película el discurso político acerca de la memoria, planteado desde una nueva generación. Al homologar el tono del discurso de su amigo desaparecido al mío, generacionalmente toma el lugar del padre y me da un sitio en la “historia”. (113)

Quizá sea Prividera, quien resume, del mejor modo, el sentimiento de “irrevocable destino hamletiano” de quienes se hicieron jóvenes en la década del noventa habiendo pasado por la experiencia traumática de la orfandad impuesta por el Terrorismo de Estado:

La generación del 90 creció literalmente a la sombra de sus (simbólica o literalmente) derrotados padres, sin poder superar una tragedia que ya había sido decidida en una escena pasada, y que sólo podían asumir con la congelada visión romántica de un paisaje después de la batalla o con el cinismo prescindente de quien se siente eximido de culpas por haberse entregado a la fe de los vencedores. El abismo simétrico se abrió así entre quienes asumieron (sin distanciada crítica) la irredenta voz del padre, y

quienes rehuyeron (con frivolidad posmoderna) a su martirológica historia.⁹⁸

Ambos enfrentaron así su irrevocable destino hamletiano: ¿Cómo ser o no ser, sin caer bajo la ardorosa sombra del (des)aparecido?

Habría que afirmar, considerando nuestro corpus, que los hijos a los que alude Privera realizan, sobre el mismo hecho histórico, su operación posmemorística separados por ese abismo simétrico que él invoca sin que ninguno -ni él mismo que enuncia el deseo- pueda eludir la “ardorosa sombra del desaparecido”, operación imposible en tanto que estamos hablando de traumas, construcciones y reconstrucciones postraumáticas.

En el caso de las novelas españolas esa hegemonía de la sociedad de mercado y las estéticas del consumo a las que se refiere Gutiérrez Mouat son claramente mostradas a través de los personajes que, interesados en el disfrute de su bienestar económico y en las prebendas que ofrece una sociedad europeizada y boyante, ignoran la tragedia de cientos de familias que perdieron sus ancestros, sus bienes o su libertad por años tras las represalias del régimen. Los personajes, incluidos los protagonistas de la novela de Grandes, no sienten en su temprana juventud, concentrados en sus proyectos individuales e interesados en el ascenso económico y social, la necesidad de conocer la historia de sus antepasados. No cabe duda que están influenciados por el discurso transicional de los pactos de perdón y olvido estructurados a través del decidido rechazo al pasado reciente del franquismo, que para Vilarós, apoyándose en Manuel Quintana y en Freud, fue un fenómeno colectivo:

El rechazo al pasado reciente del franquismo fue un fenómeno colectivo porque colectiva también es la memoria histórica. Si la memoria no se entiende solamente como un reducto personal, si ésta por el contrario, en palabras de Manuel Quintana, “también pertenece a la colectividad y, sobre todo, es algo que forma parte de nuestro pasado y como tal pasado

corresponde a la realidad que hoy por hoy tenemos en las manos”; o, si preferimos utilizar el concepto freudiano, si el proceso de represión de la memoria, es, según Freud, no sólo “individual, sino en alto grado móvil”, todos y cada uno de nosotros contribuimos colectivamente en esos años a deshacernos de ella. (8-9)

Aunada a esta suerte de indiferencia con el pasado, también están presentes en las dos novelas españolas, como en la novela y las películas latinoamericanas, el desencanto y el cuestionamiento sobre la claudicación del sector de la izquierda que llegó al poder y se mantuvo en éste a fuerza de pactar y transar sobre unos postulados que para Vilarós se mantuvieron dolorosamente incubados por la izquierda durante la época franquista, pero que después fueron rechazados:

El colapso de los grandes proyectos utópicos de la izquierda forma parte del gran pacto de olvido ... la democracia española aun votando masivamente al partido socialista, rechazó los presupuestos ideológicos dolorosa y pacientemente incubados en la era franquista por los sectores izquierdistas. (8)

Al igual que ocurre en la novela de Restrepo y en los documentales de Carri y Roqué donde la impostura de ciertos sectores de la izquierda se pone de presente por medio de la caricatura, del rechazo del discurso panfletario o del reconocimiento de ciertas equivocaciones y confusiones con el consabido desencanto de los exmilitantes y las acciones cuestionadoras de los hijos, también Grandes y Gopegui emplean sus narraciones para hacer una denuncia de la izquierda que traicionó el gran relato socialista marxista. En el caso de *El corazón helado*, la novelista elige, entre la variada gama de personajes, algunos que dicen haberse adscrito al discurso de la izquierda sin que siquiera conozcan las bases fundacionales de ésta ni los diversos partidos que históricamente han hecho parte de ella en España, como

lo prueban los juicios ligeros que emiten sobre el particular. Tal es el caso de Angélica Carrión, cuyo discurso plagado de los prejuicios de una joven burguesa criada en la riqueza y en la inconciencia de los dramas familiares del pasado, no alude al desencanto por un proyecto comunal puesto que para ella sólo ha existido, en el lugar central, el discurso acomodaticio de su padre, un hombre individualista, arribista e inequitativo que considera la militancia política como el obstáculo que puede llegar a impedir los logros de sus hijos. Aún así este personaje no duda en declararse “de izquierdas”. En el lado opuesto están su esposo Adolfo y su hermano Álvaro, quienes, a medida que transcurren los años y el desencanto por la izquierda que también apoyó los pactos transicionales, empiezan a ubicar en el centro de su preocupación la idea de indagar sobre lo ocurrido a sus ancestros republicanos con la finalidad de reivindicarlos de una historia que quiso condenarlos y ocultarlos en razón de su militancia.

Si retomamos el argumento de Gutiérrez Mouat sobre el discurso de desmemoria patrocinado por el sentimiento de bienestar económico satisfecho y consumismo, debe tenerse en cuenta que justo en ese paradigma se hacen jóvenes adultos los personajes protagónicos de *Grandes*, quienes al escuchar los relatos de hambre y austeridad de sus ancestros hicieron parte de ese conglomerado de españoles que paradigmáticamente cambió su discurso sobre la riqueza. Así lo explica John Hooper en su texto *Los nuevos españoles*, en el apartado titulado “Una España no tan socialista”:

Por todo el mundo desarrollado, en los años ochenta, la creación y disfrute de la riqueza dejaron de ser desaprobados. Pero, en España, las actitudes sociales hacia el dinero pasaron por una revolución. Un país, al que su pobreza histórica había llevado a construir todo un sistema de valores en torno a las virtudes inmateriales –dignidad, austeridad y sobriedad-, de pronto se

zambullía en el negocio de ganar y gastar dinero, al parecer sin echar una mirada atrás. (73)

Recordemos que la misma protagonista de *Grandes* que se decide a averiguar la historia de sus abuelos, en su temprana juventud, estudia finanzas y en compañía de su mejor amigo Paco Molinero vive pensando en estrategias para encontrar un negocio que le permita obtener grandes réditos económicos sin que ella tenga que esforzarse demasiado. Interesante anotar la manera en la que *Grandes* describe el sueño de especulación financiera de Raquel Fernández,⁹⁹ construido, sin duda, a partir de los clichés de los medios masivos de comunicación: tres o cuatro millones de euros que serían “depositados en una cuenta corriente cifrada de un banco de las islas Caimán” (*Grandes, Corazón* 1090), pero también en clara alusión a la corrupción rampante en la denominada burbuja inmobiliaria a la que, sin duda, se hace referencia cuando la protagonista expresa que podría obtener su riqueza: “sin infringir la ley, sin huir de España y casi sin despeinarme” (*Grandes, Corazón* 1090). Del mismo modo, la joven esposa del protagonista del relato de *Grandes*, nieta de represaliados republicanos, claramente ha optado por olvidar lo ocurrido con sus ancestros y focaliza su proceso vital en promover en su esposo la toma de decisiones que se reviertan en la consecución de bienes y servicios materiales suntuosos.

Sólo años después cuando el pretendido bienestar económico empieza a desvanecerse tras las fastuosas celebraciones de 1992 que empiezan a calificarse de “panem et circenses” por ciertos sectores, se inician las denuncias de la escandalosa corrupción al interior del PSOE y llega a la jefatura de gobierno el Partido Popular. En el ámbito académico, como repuesta a las conmemoraciones que éste último realiza en honor a políticos conservadores y a figuras monárquicas, empiezan a surgir estudios como el de Paloma Aguilar titulado *Memoria y olvido de la guerra civil española*, libro que propende por el revisionismo de los

pactos transicionales. En este contexto, surgen entonces periodistas y académicos que empiezan a proponer una revisión histórica que desencadena polémicas que toman fuerza a partir del inicio del nuevo siglo como sostiene el historiador Pedro Manuel Ruiz Torres en su artículo “Los discursos de la memoria histórica”.¹⁰⁰

La emergencia del fenómeno de “la recuperación de la memoria” de las víctimas de la Guerra Civil y de la Dictadura tuvo lugar en España de manera intensa y creciente a partir de 2000, tanto en la sociedad civil, como en el ámbito político y en los medios de comunicación.

Sobre este mismo punto Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez en la introducción que hacen al texto antológico *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, publicado en el 2012, consideran que las polémicas a las que hace alusión Ruiz Torres se dan en el marco de un universo más amplio, Occidente, macrolugar en el cual “la memoria de un suceso traumático en un contexto puede inspirar y fomentar la memoria de otros sucesos traumáticos en otros momentos” (34) tal y como lo propone la vertiente trasatlántica en los tropos comunes que estamos analizando. Para estos dos investigadores el boom memorístico que ha despertado la Guerra Civil de España tiene su analogía con lo que ha sucedido con hechos como el Holocausto,¹⁰¹ la Segunda Guerra Mundial, el genocidio en los países balcánicos, los discursos encontrados sobre la guerra en Argelia etc... asimismo piensan que, si se consideran los diferentes enfoques, y nuestro análisis así lo ha probado, la revisitación de la historia se enmarca en la forma de una lucha de valores que no sólo implica la crítica de la izquierda a la derecha sino también relecturas en las cuales “la derecha parece vengarse de la supuesta hegemonía ideológica de la izquierda en tiempos recientes” (33)

Consideramos que *El corazón helado* es la propuesta de la autora madrileña para tomar partido en la discusión sobre la necesidad de visitar el pasado, rechazar el discurso de la culpa compartida en igual proporción para ambas facciones contendientes -pues claramente toma partido por las víctimas del bando republicano- y poner de presente la existencia de un boom memorístico, justo en la fecha en el que lo ubica Ruiz Torres. De hecho, es precisamente este fenómeno el que utiliza la protagonista femenina de *Grandes* para darle un soporte concreto a su venganza:

Es un fenómeno muy interesante, y en cierta medida inexplicable, incluso para mí, que soy nieta de rojos, bueno, qué le voy a contar a usted si conoce de sobra la historia de mi familia ... Y no estamos en 1977, desde luego, no hay más que mirar las contraportadas para darse cuenta. En 1977, todo el mundo estaba muerto de miedo. Ahora no. (*Grandes, Corazón* 1096)

Sin embargo el dinero conseguido, a través del chantaje que implica, en el texto de *Grandes*, actividades de lavado de dinero negro, en las que se declara experta Raquel Fernández, no trae para ella la tranquilidad esperada una vez cometido el acto vindicativo. Su operación de chantaje y especulación, en el relato, queda igualada por la voz narradora a la del defraudador de su familia en la medida en que las acciones cometidas por ambos, estructuradas en una maraña bien tejida de mentiras, se reducen a la obtención de réditos económicos: “... esto es un negocio. Y no llegó a pensar que el dueño de aquel ático se habría armado con un razonamiento idéntico en la primavera de 1947, porque dejó de escuchar a tiempo” (*Grandes, Corazón* 1089).

Significativo resulta en el relato de *Grandes* que los personajes protagónicos encuentren la fuerza para seguir con sus proyectos vitales sin que la culpa los atraviese cuando han confesado sus acciones soportadas en la mentira y en el engaño. Álvaro asume la

culpa ancestral e intenta enmendarla a través de la internalización de los valores de bondad, dignidad y valentía que su abuela propone. Raquel también confiesa sus mentiras y sólo así se siente con derecho a retomar su relación con Álvaro. El nexos consolidado por esta pareja es, sin duda, una unión metafórica que alude a la necesidad de traer y resemantizar en el presente los episodios oscuros de un pasado que Grandes invita a revisar con propósitos de visibilidad y reparación a las víctimas para poder aceptar la palabra democracia en España sin que la sospecha de la falacia gravite alrededor de ella. Del mismo modo, la novela de Gopegui invita a hacer una relectura de la Transición desde una retórica diferente en la que ésta, más que ser vista como un camino a la democracia, sea entendida como una continuidad, en diversos aspectos, de la dictadura. No obstante, la lectura posmemorística de las dos novelas españolas, del mismo modo que ocurre con la novela de Restrepo y los filmes argentinos, se sitúa en el centro de la polémica donde también hay voces divergentes de los postulados de las autoras analizadas que sostienen que la discusión sobre la memoria histórica y los pactos transicionales no está, en modo alguno, en relación con la democracia y que, por el contrario, el mismo hecho de que pueda darse la discusión en España es una muestra inobjetable de la existencia de una democracia sólida en este país, tal y como lo analiza Mary Vincent en su libro *Spain 1833-2002. People and State*:

The current concern with historical memory in Spain is not about democracy.

There is no serious suggestion that these issues represent a flaw in the fabric of Spanish democracy; rather it has become commonplace to assert that, as only now has it become possible to address the question of the repression, so historical memory actually attests to the robustness of consolidated democracy.

(241)

Nuestro corpus literario y filmico, a pesar de aludir a momentos históricos y sitios geográficos está atravesado por un pasado de guerra, represión, dictadura, terrorismo de estado, desaparición, tortura y muerte que comparten, en las dos orillas atlánticas, las voces insatisfechas con las respuestas de las instituciones gubernamentales, pero también con ciertos discursos que se creían irrefutables. Todas ellas desafían sistemas judiciales y encienden polémicas con conceptos como jurisdicción o imprescriptibilidad. Muchas han insistido en luchas reivindicativas y reparatorias como pedir desde España la condena de Augusto Pinochet, solicitar la extradición de los exmilitares argentinos acusados de genocidio o promover las peticiones de refugiados españoles en Argentina para que se enjuicien a sus verdugos del bando nacional en su país de acogida ya que en su país de nacimiento no se puede en virtud a La ley de Amnistía de 1977 que impide juzgar delitos que se consideran imprescriptibles por la ONU y por las organizaciones de derechos humanos.

Teniendo en cuenta lo anterior, si consideramos las muchas voces que emergieron en nuestra investigación, podríamos decir que, tanto las narraciones españolas como la novela de Restrepo y los dos filmes plantean las consecuencias en los descendientes del trauma de sus ancestros y su problemática resolución identitaria soportada en recuerdos difusos, testimonios amañados y respuestas crudas sobre un pasado de cuerpos inmolados, tumbas inexistentes y prisiones enmudecedoras. Todas las propuestas, al hacerlo, ponen de presente la retórica discursiva de los abuelos o progenitores en la que estructuraron sus acciones, pero estas retóricas, producto de otros momentos históricos, necesariamente, pasan por el tamiz de la crítica de los descendientes, quizá para proponer una versión corregida de la memoria, pero también, como sostiene Nelly Richard, para poner de presente esa visión melancólica de la historia en la que se extraña “la pasión rebelde de defender verdades insustituibles” (*Fracturas* 139) que ha sido relegada al optar por el mesurado discurso de las postdictaduras

que “desenfatisa las voluntades y las pasiones de cambio” (*Fracturas* 139). Todo ello, a nombre de un relativismo que considera las verdades absolutas inexistentes. Quizá como muestra paradigmática de los relativismos a los que alude Richard, para el caso de nuestra investigación, el espectro discursivo de un drama similar a ambos lados del Atlántico, la represión de la dictadura y sus consecuencias en las generaciones posteriores, se evidencia y se matiza en diferentes resoluciones como la necesidad apremiante de reconstruir un pasado con fines de justicia y reparación de las víctimas; el duelo irresuelto por la pérdida de los padres; la sensación de una militancia política autoinmoladora tan inútil como descabellada; la perentoriedad de retomar los proyectos comunitarios sin extremismos violentos; la negativa a considerar superado el proyecto del socialismo-marxista y también el desencanto cínico que invita a desconfiar de los axiomas ideológicos de un pasado en un presente postdictatorial que Alberto Moreiras califica como “más sufriente que celebratorio”.

Conclusiones

Aunque consideramos válida la crítica de Beatriz Sarlo sobre la inflación teórica que se ha hecho sobre el concepto de la posmemoria postulado por Marianne Hirsch, es evidente que, para nuestro trabajo de investigación, algunos de los elementos en los que ambas teóricas han estructurado sus puntos de vista sobre la posmemoria, han sido valiosos en el análisis de la manera en que los descendientes de las víctimas directas de un conflicto han desarrollado sus operaciones posmemorísticas. En el caso de Hirsch, especialmente útiles son los conceptos en los que ésta explica la manera como los álbumes fotográficos pueden servir para la reconstrucción de una historia familiar, asimismo, es relevante el aporte del concepto de la *familial gaze* o la manera cómo se autoperciben los grupos familiares, sus explicaciones acerca del influjo que tienen los ancestros en la vida de sus descendientes y también sus postulados en relación con una teoría feminista que insinúa una división en el modo cómo las personas experimentan, en razón de su género, su proceso posmemorístico. Si consideramos lo expuesto por Sarlo las contribuciones más importantes para desarrollar los análisis de esta tesis son su directriz para evitar que se construya un discurso único sobre la posmemoria y las variaciones que ella considera que influyen en la manera cómo los hijos y los nietos procesan el trauma de sus ancestros, a saber, el origen social, los contextos, los imaginarios y también los discursos sociales de cada momento histórico.

En el caso del conflicto español, además de las variables que propone Sarlo como influyentes en la realización de las operaciones posmemorísticas, hemos contemplado en nuestro análisis la necesidad de diferenciar entre la manera cómo procesan las memorias del conflicto los hijos de los vencedores en contraste con los hijos de los vencidos. En este sentido, resulta obvio, como lo resalta la obra de Almudena Grandes, que sean los descendientes del bando perdedor los que insistan con mayor intensidad en la realización de

actividades que propendan por la visibilización e incluso la reparación de los casos de sus familiares represaliados o asesinados durante la contienda.

Si consideramos las actitudes de los hijos y de los nietos de las víctimas directas, tanto de la dictadura española como de la dictadura argentina, resulta obvio que algunos de ellos rechazan la actitud militante de sus progenitores, pues consideran que la vida de éstos estuvo atravesada por una "demasia política" que redundaba en actitudes de indiferencia e incluso de absoluto rechazo con el ideario que defendieron sus ancestros. En contraste, para otros hijos y nietos, la historia de sus abuelos y padres debe ser investigada y visibilizada con diversos fines como conseguir que la justicia juzgue y condene a los responsables de las torturas y asesinatos o lograr evitar, en el presente, los errores de los progenitores para que el proceso posmemorístico sea asimilable con una especie de "memoria corregida" tal como lo postula Sarlo.

En el caso del proceso de recuperación posmemorística que han hecho los hijos de las víctimas directas de la dictadura argentina, es evidente que hay un predominio del lenguaje audiovisual, razón por la cual abundan los filmes, las performances, las obras teatrales, las instalaciones y las exposiciones fotográficas para expresar la manera en que los ha afectado la ausencia de sus progenitores desaparecidos o asesinados por el aparato militar de la dictadura. Dicho lenguaje, de acuerdo a lo que hemos investigado, prevalece sobre la palabra testimonial a la que se le aplica la hermenéutica de la sospecha, especialmente si proviene de los progenitores sobrevivientes o de los pares generacionales de éstos. Esta prevalencia de lo audiovisual explica que en el corpus, para analizar nuestra temática central, hayamos encontrado más narraciones filmicas que literarias y que, en consecuencia, hubiésemos escogido las películas de Albertina Carri y María Inés Roqué como objeto de estudio. En el mismo orden de ideas, tanto en los filmes de las directoras cinematográficas como en la

novela de Restrepo son evidentes las denominadas “escenas de producción de lenguajes” donde los hijos, a través de las series animadas, los videojuegos e incluso la representación con muñecos de Playmobil, intentan quebrar los silencios y omisiones acerca de la muerte o desaparición de sus progenitores, reconstruir el pasado que no conocieron y protegerse de las repeticiones obsesivas en relación con el trauma.

Tanto la novela de Laura Restrepo como las películas de las directoras Carri y Roqué plantean la desacralización del héroe de izquierda latinoamericano que tuvo como paradigma el Hombre Nuevo guevariano. En el caso de la narración de Restrepo, se hace evidente que el modelo de Hombre Nuevo fracasa cuando éste abandona los ideales revolucionarios y empieza a priorizar sus intereses particulares antes que los comunitarios. En contraste, la militancia disciplinada de los padres de las cineastas Roqué y Carri, paradigma por excelencia del Hombre Nuevo, es cuestionada por sus hijas y valorada por ellas de forma negativa en relación con el abandono de sus deberes familiares y la decidida apuesta por la violencia como la única vía para cumplir conseguir la victoria revolucionaria.

Al analizar la novela de Restrepo, queda claro que el modelo guevariano de Hombre Nuevo entendido como una subjetividad alternativa también incluye a las mujeres, pero las relega a un lugar liminal, ambiguo. Dicha subjetividad se enfrenta a la demolición de la subjetividad femenina burguesa sin que ninguna resulte vencedora en la medida en la que la protagonista opta por una suerte de “identidad mosaico”, según el concepto de Raquel Alfaro que pone de presente la posibilidad que tienen las mujeres militantes de reconstruirse de manera autónoma y múltiple siguiendo el trazado de su propio deseo. También se hace evidente que, a pesar de que dicha subjetividad alternativa, en principio, haya sido pensada desde lo masculino, es el personaje protagónico de Restrepo y no su pareja quien más se acerca al cumplimiento del paradigma guevariano.

En la novela de Almudena Grandes la representación de la posmemoria se da como un fenómeno más individual que colectivo, pues los diversos personajes, a pesar de ser pares generacionales o compartir los mismos progenitores, efectúan una operación posmemorística diferente sobre los mismos hechos que han generado el trauma en sus ancestros. De hecho, puede plantearse una división de género en conexión con la manera en la que se vivencia la experiencia posmemorística puesto que los personajes femeninos pertenecientes a una misma familia no muestran la misma resignación frente a sus tragedias en la Guerra Civil que la que se evidencia en los integrantes masculinos. Asimismo, es importante resaltar el papel decisivo de los personajes femeninos en la preservación y/o reconstrucción de las memorias familiares asociadas con la guerra y con la represión del régimen franquista con diferentes fines como el homenaje a los ancestros, el reconocimiento de éstos como modelos de vida e incluso la necesidad de ejecutar acciones vindicadoras contra los victimarios de éstos.

Si leemos la novela de Belén Gopegui en clave de intertextualidades, tendríamos que objetar lo afirmado por varios críticos sobre la poca o nula importancia que el protagonista le concede a la literatura en relación con su resolución identitaria. Nuestro trabajo demuestra que el personaje protagónico de Gopegui no descarta la literatura de su vida pues es ésta la que le sirve inicialmente de vía para exorcizar su trauma y después deviene en herramienta para las acciones que le llevan a conseguir sus objetivos. En este sentido, queda evidenciado que esta ficción de Gopegui es paradigmática de su creencia sobre el papel de la literatura como agente de cambios sociales.

Si tenemos en cuenta las diversas identidades que asume el personaje de Edmundo, podemos leerlo desde lo que Jean Baudrillard propone como cultura del simulacro entendiendo al héroe gopeguiano no como una imagen especular de una identidad real sino como una reproducción de las expectativas que el medio proyecta sobre los papeles que éste

empieza a representar. En este sentido, nuestro análisis demuestra que lo que simula el personaje de Edmundo es aquello de lo que adolece o aquello que desde su autopercepción constituye el faltante, es decir, los elementos que se vuelven carencia en la vida del personaje protagónico de *Lo real*, una vez que él y su familia se ven abocados a asumir las consecuencias de las sanciones económicas y sociales del encarcelamiento de su padre.

En *Lo real* está postulada la idea de que trabajar es vender la libertad y de que es necesario para acceder a ésta impulsar un proyecto que le permita al protagonista sino invertir, al menos, equilibrar la pirámide económica y social en la que llega a situarse su familia después del encarcelamiento del padre. Aunque resulta problemática, desde el punto de vista ético, “la empresa” que funda el protagonista de Gopegui es la manera en que la autora contrapone a la moral judeocristiana –en la que ha sido educado Edmundo y en la que deja de creer una vez ha experimentado la tragedia del padre– una especie de “ética del mal” donde todo está permitido con tal de conseguir la libertad que se considera inalcanzable en una sociedad capitalista. Aunque numerosas críticas conciben al protagonista de Gopegui como una especie de antihéroe o héroe del mal, y de allí las conexiones de él con los nombres asociados al demonio bíblico, resulta claro que la autora, a través de las actuaciones de Edmundo y de algunos de sus colaboradores, trata de demostrar el juicio negativo que les merece a éstos la hipocresía de una sociedad que dice regirse por los valores del bien – promovidos por la Iglesia Católica y en especial por el Opus Dei– pero que no duda en transgredirlos cuando ello implica alcanzar determinados propósitos.

Mediante la narración de lo acontecido a su personaje protagónico, Belén Gopegui demuestra que el período transicional en España, en cierta medida, no fue más que una continuidad del franquismo. Pese a los discursos sobre una Transición modélica en la que se llegó a la democracia sin ningún tipo de violencia que enfrentase el bando ganador con el

perdedor, de nuevo, el trabajo de Gopegui propone que el poder económico, político y social siguió siendo detentado por muchos de los partidarios de Francisco Franco que, en aras de mantenerse en sus posiciones de privilegio, hicieron pactos con quienes manejaron los hilos del poder en el PSOE.

Si consideramos en la novela de Gopegui el enfrentamiento entre la creencia en los grandes relatos y el cinismo relativizador de los discursos de la posmodernidad que marca la muerte de los primeros, encontramos en la novela de Gopegui algunas duplas de personajes antitéticos que dan muestra de esta disputa ideológica, verbigracia Edmundo Gómez-Irene Arce o Edmundo Gómez-Enrique del Olmo. El héroe gopeguiano, como se ha demostrado en este trabajo, es el prototipo de aquellos que son escépticos frente a los metarrelatos, en especial, los que tienen que ver con los proyectos comunitarios. Por oposición, tanto Irene Arce como Enrique del Olmo, apuestan por el ideario de los movimientos de izquierda inspirados en el socialismo marxista. Aunque Enrique del Olmo al final de la narración se muestra escéptico y desencantado frente a sus creencias, claramente, la escritora madrileña, a través del personaje de Irene Arce, propone que esta metanarrativa no sólo no está agotada, sino que puede ser una vía para fundar un orden nuevo diferente al que percibe en los años en los que Gopegui ubica su relato. En este sentido, planteamos que Irene Arce funciona como un alter ego de la escritora que sigue siendo partidaria de los proyectos comunitarios inspirados en la izquierda marxista de línea radical.

Al analizar las novelas y las películas que conforman el corpus desde una perspectiva transatlántica encontramos que, a pesar de referirse éstas a épocas históricas y sitios geográficos muy diferentes, comparten tropos comunes de análisis como la manera en que los descendientes asumen las políticas en relación con lo posmemorístico, el desencanto que surge en las sociedades de las posdictaduras y una visión de la historia que no se resigna a la

muerte de las grandes metanarrativas. En este orden de ideas, hemos encontrado en nuestra investigación la existencia de operaciones posmemorísticas múltiples sobre el mismo hecho traumático. Aunque ya hemos dejado claro en anteriores conclusiones la manera en que algunos descendientes, ante la militancia política de sus padres, expresan hostilidad y rechazo frente cualquier tentativa de reconstruir un pasado traumático, en contraste con el grupo de hijos y nietos que admirados del legado político de sus ancestros no sólo buscan recuperarlo con fines de homenaje sino también de reparación en los ámbitos social y económico; nuestra investigación propone, en el mismo sentido, que hay una división genérica en virtud a la cual las cineastas de nuestro corpus se interesan en una manera de expresar su experiencia posmemorística de un modo diferente a sus pares generacionales de género masculino. Según lo hemos demostrado, tanto a Carri como a Roqué les interesa partir de sus historias particulares para iluminar con ellas la historia colectiva priorizando el dolor por su vivencia de la orfandad antes que la reconstrucción del trabajo político e ideológico de sus progenitores que ellas cuestionan.

Dado que en nuestro corpus trabajamos la representación de la posmemoria en la narrativa literaria y fílmica de ambas orillas atlánticas en obras de autoras o directoras cinematográficas, encontramos que en sus textos y películas se da gran protagonismo a la agencia femenina en la militancia revolucionaria y en la construcción de la posmemoria. Así, en las novelas de Restrepo, Grandes y Gopegui muchos de los personajes femeninos se constituyen en una especie de guardianas de la memoria que legan a sus descendientes los recuerdos de un pasado que se niegan a relegar al olvido aunque las políticas represoras se los exija. Del mismo modo, las directoras de cine Carri y Roqué ubican en el centro a la figura paterna y a su generación con el fin de desestabilizar a ambas. Para ello acuden a múltiples estrategias como poner en el lugar de la sospecha los testimonios de los

compañeros de sus progenitores, no concederles mayor relevancia a éstos en el trabajo documental o defender el discurso sobre la primacía que se le debe dar a los deberes como progenitores antes que a la militancia política.

Notas

¹ Algunos de los escritores y críticos como Isaac Rosa, emplean el término “empacho de la memoria” para dar cuenta de este fenómeno.

² Ana Zapata Calle en su texto “La memoria histórica como tema central en *El corazón helado* de Almudena Grandes” sostiene que:

El corazón helado se podría catalogar dentro de lo que Linda Hutcheon llama “metaficción historiográfica”, donde la ficción y lo histórico se mezclan dando lugar a nuevas interpretaciones de la historia. Se incorporan en la ficción todas aquellas voces silenciadas anteriormente que, presas de la subjetividad, debida bien a que cada sección de la sociedad ve la realidad de una manera distinta, o por recrear un pasado no vivido o atestiguado, reconstruyen el punto de vista de los que permanecían en las sombras de la historia.

³ Juan Marsé nace en Barcelona en el año de 1933. Por lo tanto, nace antes de la Guerra y vive directamente el ambiente de posguerra que describe en muchas de sus novelas. Si consideramos el tema de los hijos de aquellos que fueron represaliados por su afiliación con el partido republicano y que sufrieron, en consecuencia, orfandad, abandono, pobreza y serios traumas, tendríamos que mencionar algunas de sus obras pues es éste el tema recurrente. Antes de la publicación de *La muchacha de las bragas de oro*, cuya trama ocurre mucho después de la guerra, Marsé había publicado *Si te dicen que caí* en el año 1973, libro en el que describe las miserias a las que se ven abocados un grupo de muchachos del barrio Guinardó en la Barcelona de la posguerra, encabezados por el Java, el Tetas, el Sarnita, la Fueguiña y otros adolescentes que deben su subsistencia a trabajos marginales que incluyen pequeños hurtos y prostitución. La mayoría de ellos no tienen una presencia paterna en sus

hogares pues sus padres han sido fusilados o encarcelados “por rojos”. *Un día volveré* plantea también la ilusión que le hace a un adolescente el regreso de Jan Julivert, a quien considera su figura paterna. El joven protagonista desea verse redimido de todas las carencias que ha tenido tanto en lo económico como en lo afectivo. La historia de Marsé plantea, sin embargo, la imposibilidad de la redención a cargo de Jan Julivert. Por último, *El embrujo de Shangai*, publicada en 1993 y Premio de la Crítica en 1994, de nuevo, presenta a dos niños, Daniel y Susana, que intentan paliar la ausencia de sus padres –el del primero muerto a causa de la guerra y el de la segunda, quizá exiliado– a través de las historias que les cuenta Forcat, un maqui, compañero de aventuras del padre de Susana que inventa para ella un mundo de fantasía en el que su padre es un hombre heroico e importante, narración que, en ocasiones, llega a suplir la evidente falta de figura paterna que hace padecer a los niños.

⁴ Natalia Corbellini en su texto “Tropos y fotos para encontrar la identidad en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina” sostiene que en *Beatus Ille* se encuentra “un ensayo de la escritura de *El jinete polaco*” (4), novela en la que las reflexiones sobre la memoria personal y colectiva alcanzan un mayor grado de profundidad.

⁵ Andres Trapiello, quien ha escrito varias novelas teniendo como motivo central la Guerra Civil, rescata la obra poética de Sánchez Mazas de la que afirma en el reportaje de M. José Díaz de Tuesta, titulado “La vida nueva de Sánchez Mazas”: “Es una poesía que no está de moda, simplemente por esto creo que los editores se muestran remisos a editarla. Pero, lo he dicho muchas veces, encuentro que algunos de sus poemas son los más hermosos que se han escrito en el siglo XX en la poesía española”. Trapiello afirma en algunas entrevistas que el hecho de haber juzgado positivamente la obra de Sánchez Mazas le ha ocasionado críticas de ciertos sectores que no logran diferenciar entre la ideología fascista de éste y su producción

literaria. En el mismo texto que hemos mencionado, Javier Cercas afirma sobre la filiación falangista de Sánchez Mazas y otros coéтанos del ala más liberal del conservadurismo: “Son gente aterrorizada por la revolución rusa proletaria del 17, que les parece que iba a acabar con la sociedad occidental. También sienten nostalgia del antiguo régimen, de la sociedad jerarquizada, de la religión. Y el fascismo es una ideología de choque. No hay que olvidar que tenía un componente nacionalista (la patria) y socialista, de preocupación por los problemas sociales” (Díaz de Tuesta).

⁶ Antonio Muñoz Molina sigue publicando novelas en donde la Guerra Civil sigue siendo eje temático. En el 2009, mismo año de publicación de *El corazón helado*, presenta su novela *La noche de los tiempos*, en la que el telón de fondo es el final de la Segunda República y el estallido de la Guerra Civil. De hecho, si analizamos su obra, en conjunto, tendríamos que objetar el título del artículo de Steenmeijer dado que ni el tema de la guerra ni los años de dictadura franquista resultan tabú en la obra de Muñoz Molina.

⁷ En cuanto a la producción cinematográfica más reciente, el artículo “Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea” de Laia Quílez Esteve, escrito en el marco del proyecto de investigación denominado “Memorias en segundo grado: Posmemoria de la guerra civil y el franquismo en la España del siglo XXI”, ofrece un panorama de lo que están haciendo los cineastas que son nietos de las víctimas directas de la Guerra Civil en España en cuanto a la manera cómo han vivido la transmisión transgeneracional del trauma de sus abuelos y las opciones estéticas para expresarlo. Quílez Esteve escoge documentales o mockumentaries, esto es, falsos documentales, producidos entre mediados del noventa y finales de la primera década del siglo XXI para intentar hacer una caracterización de ellos. Esta investigadora enumera la materia prima que sirve a los

jóvenes directores para elaborar sus indagaciones sobre lo acontecido a sus ancestros en aquella época, a saber, los álbumes familiares, las cartas personales, las historias o versiones y relatos que conservan y les transmiten las generaciones anteriores, pero también lo propio de ellos, esto es, los recuerdos de los discursos y acciones de sus ancestros así como las ficciones y fabulaciones elaboradas como explicación a un pasado difuso o desconocido en su totalidad. Al tiempo, Quílez Esteve señala como recurrente en estos filmes la performance, la ironía, el fracaso, el viaje interior y la experimentalidad.

⁸ Manuel Matji, Miguel Rubio y Jos Oliver realizaron la entrevista a Víctor Erice que fue publicada en el guión cinematográfico de la película *El espíritu de la colmena* en el año de 1976. Manuel Ariza Canales en su texto “Tres miradas al exilio interior. De *El espíritu de la colmena* a *Los girasoles ciegos*”, publicado en el 2012, sostiene que: “Víctor Erice hará que se confundan en la mirada infantil de Ana, protagonista de *El espíritu de la colmena*, el monstruo recreado a partir de trozos de diversos cadáveres y el rojo, el maquis supurado por el cuerpo putrefacto de la España derrotada” (3).

⁹ La periodista Verónica Calderón de *El País* de España, al respecto de este tema, afirma: “Su obra es más que un retrato sobre esos años negros y ocultados durante mucho tiempo en la historia de Argentina, que se saldaron con la desaparición de cerca de 30.000 personas. Porque más que relatar el horror, Brizuela se concentra en lo que callaron los testigos, por miedo o por instinto de supervivencia”.

¹⁰ A nivel de testimonios, es decir, trabajos sobre la misma experiencia traumática sin que ésta se haya convertido en una ficción, como en el caso de los autores y autoras que nombramos, hay trabajos muy interesantes de consultar como el de Andrés Jarolavsky llamado *The Future of Memory. Children of the Dictatorship in Argentina Speak*. En este

texto, publicado en el 2004, el autor realiza más de treinta entrevistas con hijos de desaparecidos o asesinados por el régimen dictatorial, tal como le ocurrió a su padre, el cardiólogo Máximo Jaroslavsky de quien nunca se volvió a saber nada desde la época del inicio de la dictadura. Jaroslavsky conduce las entrevistas de tal modo que apreciamos la manera en la que estos hijos de las víctimas directas de la dictadura vivieron la desaparición de sus padres, su escolaridad, los silencios al interior de las familias, el aprendizaje de la historia argentina en libros donde jamás hablaban de dictadores sino de “expresidentes” y el valor que para estos hijos han tenido las fotos y los testimonios para tratar de reconstruir la historia de sus progenitores. Sobre el propósito de su libro, Jaroslavsky dice: “The first step toward creating a democracy with substance, with memory and justice, is to discover what reality conceals. This book comes out of the humble desire to collaborate in that project: to a country without impunity” (4). Se puede consultar también, en esta misma línea, el libro de Susana Kaiser *Postmemories of Terror. A New Generation Copes with the Legacy of the “Dirty War”*, publicado en el 2005, en el cual Kaiser no sólo entrevista a los hijos de los desaparecidos sino a jóvenes de la secundaria para investigar de qué manera la escuela oficial está enseñando la historiografía argentina.

¹¹ La entrevista de la que tomamos las citas se titula “La dictadura fue también una condena al silencio” y fue concedida a Raúl Kollmann.

¹² En la película *Papá Iván*, que hace parte del corpus de esta investigación, Miguel Bonasso habla, en extenso, de la implicación de Julio Roqué con el movimiento Montonero.

¹³ Interesante notar cómo se repite tanto en la película de Marco Bechis como en la novela de María Carman, que ya hemos reseñado, el motivo de los hermanos que son separados al nacer y que después buscan la forma de encontrarse.

¹⁴ Fernando Trueba no sólo trabaja sobre esta temática con un libro escrito por un autor latinoamericano, puesto que en el año 2002 presentó al público la película *El embrujo de Shanghai*, basada en la novela homónima del escritor Juan Marsé en la cual dos niños que sufren la ausencia de sus padres por causa relacionadas con la Guerra Civil en España palían un poco dicha ausencia a través de las historias de heroicidad, siempre protagonizadas por el padre de Susana, que les cuenta el maqui Nandu Forcat. *El baile de la victoria* de Antonio Skármeta tiene aspectos similares, padres ausentes a causa de las purgas hechas por la dictadura chilena, dos jóvenes llenos de sueños y el mundo de la delincuencia alrededor de ellos.

¹⁵ En su texto “Narración, testimonio y memorias sobrevivientes: Hacia la posmemoria en la posdictadura uruguayá”, Ana Forcinito analiza, desde los postulados de Marianne Hirsch, este proyecto.

¹⁶ En la entrevista, concedida al diario *El Espectador* del 5 de mayo de 2012 Arellana y Chaparro sostienen: “Recordar para vivir. Recordar para seguir. No se trata de la búsqueda angustiante. No es una cacería del pasado. Es más un ejercicio de liberación, la catarsis por los cumpleaños que no fueron, todos los abrazos perdidos. La experiencia de la memoria, traer el pasado al presente, es como un acto de necesidad. Lo hacemos para alejarnos de los procesos judiciales. Lo que queremos es hacer un homenaje a la vida y sacar estos casos de los escenarios del crimen”.

¹⁷ En el artículo citado de López ella sostiene que “A pesar del enorme éxito de crítica que Belén Gopegui ha cosechado desde que saliera su primera novela, a pesar de los premios literarios conseguidos ... lo escrito sobre su obra se reduce a multitud de reseñas aparecidas

en los periódicos y alguna revista especializada y un puñado de artículos y ponencias en congresos” (65).

¹⁸ En su texto *Los abusos de la memoria*, Tzvetan Todorov propone dos categorías, la memoria literal y la memoria ejemplar. La primera recupera los acontecimientos en su literalidad y los reduce a la intransitividad no permitiendo que vayan más allá de ellos mismos. Por el contrario, la memoria ejemplar, “sin negar la singularidad del suceso, lo utiliza como una manifestación entre otras de una categoría más general” (31) y se sirve de éste para comprender situaciones nuevas con agentes diferentes. Para Todorov con la memoria ejemplar la ganancia resulta doble pues además de recordar lo traumático para marginarlo y neutralizarlo realizando un trabajo de duelo, se puede convertir ese recuerdo en modelo para las analogías y las generalizaciones, lo que permitiría construir ejemplos para extraer lecciones del pasado en el presente.

¹⁹ Aunque ninguno de los progenitores de Di Tella fueron torturados o desaparecidos, su padre, un profesor universitario, debió exiliarse con su familia en Estados Unidos puesto que no compartía el hecho de que los militares hubiesen tomado el poder. El documental de Di Tella explora en su historia familiar desde que sus ancestros remotos llegaron de Italia a formar pequeñas empresas que contribuyeron al progreso de la nación hasta que él debe irse al exilio a los siete años. Posteriormente se centra en lo difícil que ha sido para él reconstruir los siete años que estuvo lejos de Argentina. Realiza esta demostración haciendo evidente en su documental la manera cómo él no tiene ningún recuerdo de la televisión argentina durante aquellos años de exilio.

²⁰ El epígrafe proviene de su volumen *Che Guevara. El pensamiento rebelde* (53).

²¹ La crítica cita como ejemplo la recopilación de los testimonios titulada *Ni el flaco perdón de Dios* publicada por Juan Gelman y Mara La Madrid. En este texto, los hijos de los antiguos combatientes del régimen realizan una búsqueda de la verdad en la que se privilegia el ideario político de sus padres y su compromiso con la causa antidictadura, por ello, aunque todos los hijos comparten el horror y el trauma por el hecho histórico que segó la vida de sus padres, “ambos grupos estarían en el lugar donde se construye una posmemoria” (Sarlo 154), sólo que su relación en la forma cómo se construye ésta, es completamente diferente.

²² El trabajo de Durán parte de una perspectiva semiótica y etnológica. Ella estudia las diferentes formas de expresiones visuales que los familiares y amigos de los desaparecidos en Argentina han adoptado para acompañar sus demandas formales ante la justicia. Para lograr su objetivo, analiza tres obras en las cuales la articulación estética de la fotografía, apunta a la reconstrucción en tiempo presente tanto de la memoria como de la identidad.

²³ El texto de Nelly Richard, que cita Durán, es *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*.

²⁴ Para profundizar en la reflexión sobre el papel del testimonio en la construcción memorística y posmemorística, véase el texto *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, editado por Cecilia Vallina. En este volumen, a partir del libro publicado por Beatriz Sarlo, que sirve de columna vertebral a nuestra investigación, se consignan los trabajos que sobre esta temática realizaron algunos críticos como Hugo Vezzetti, Diego Tatián y Analía Capdevila, entre otros, todos ellos convocados a hacerlo, a través de una invitación del Centro Cultural Parque España de Rosario. Vallina, en su

prólogo afirma que a pesar de que Sarlo fue invitada a participar de este proyecto, declinó hacerlo.

²⁵ Según el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal, existen dos tradiciones diferentes. En la una, Prometeo le roba a Zeus las semillas del fuego, en la otra, se la roba a Hefesto (455).

²⁶ De acuerdo a la página web del juego, éste se inspira en una novela clásica china, *El romance de los tres reinos*, y tiene nueve niveles de dificultad, que Mateo intenta superar durante su estancia rioplatense.

²⁷ Dado que la misma Laura Restrepo reconoce que *Demasiados héroes* tiene mucho de autobiográfico, esa manera de mantener la capacidad crítica en Lorenza-periodista parece inspirada en la práctica como reportera que hace Restrepo en la revista *Semana*. En la entrevista “Laura Restrepo por sí misma” que concede a Julie Lirot, publicada como colofón del libro *El universo literario de Laura Restrepo*, la escritora colombiana afirma que *Semana* fue inicialmente concebida como “una revista de derecha escrita por gente de izquierda” (342). Para lograr dicho propósito nombraron como jefe de redacción a Plinio Apuleyo Mendoza, quien, como reconocido hombre de derechas, siempre “desbarataba” los artículos de Restrepo y sus compañeros, razón por la cual la novelista afirma que: “Siempre mantuve mis puntos de vista, pero fue momento de confrontar mis propios esquemas y ampliarlos en la medida en que ese ejercicio tan brusco te obligaba a mirar las cosas una y otra vez” (342).

²⁸ Elvira Sánchez-Blake piensa que la novela de Restrepo constituye una interpelación que juzga la figura del héroe. Afirma que “Ramón, el personaje que en algún momento se recuerda como un ser mítico, miembro de la dirección del partido, una leyenda, que manejaba los hilos operativos del tinglado secreto, se convierte en un mero delincuente de

ideas y de gustos mediocres” (277). Para Sánchez-Blake la desacralización del héroe revolucionario es “uno de los elementos que distingue a la novela con relación a gran parte de la literatura sobre la dictadura” (277).

²⁹ El uso de los términos se encuentra en el artículo “Postdictadura y crítica cultural trasatlántica” de Ricardo Gutiérrez Mouat, que constituye la columna vertebral del análisis del capítulo cuarto de nuestra investigación. Gutiérrez Mouat sostiene que la teoría posmoderna y las prácticas cotidianas del mundo de vida posmoderno se encargan de disolver los proyectos comunitarios en “micro-utopías individuales incrustadas en la fugacidad del presente” (138). Frente a lo ocurrido con lo que la posmodernidad denomina caída de los grandes relatos, Gutiérrez Mouat ve tres actitudes: los melancólicos que se quedan presos del pasado, los utopistas que se proyectan en el futuro y los posmodernos que se dedican a vivir un presente “con ataduras muy débiles a otras temporalidades” (138).

³⁰ Aunque la interpretación biografista no es una línea central para este análisis, la autora ha dicho que este libro tiene una dimensión autobiográfica dominante. Lorenza, en múltiples aspectos, resulta ser un alter ego de Restrepo. En relación a la asunción de la maternidad y el activismo político, Restrepo nunca ha expresado dudas sobre lo que para ella es más importante. En la entrevista ya citada “Laura Restrepo por sí misma” cuando Julie Lirot le pregunta cómo encuentra un balance entre su vida como escritora, el trabajo y la familia, Restrepo responde: “Para mí, ser mamá ha sido una prioridad. Lo primero siempre ha sido mi hijo, pero después, claro, me encanta participar activamente en la política” (350). Por lo tanto, no resulta extraño que el personaje de Laura Restrepo anteponga su maternidad al activismo político.

³¹ El epígrafe proviene del poema “El Dios íbero” (125).

³² En algunos apartes de su texto, Hirsch emplea el término “familial gaze” para referirse a la forma como se autoperceben ciertos grupos familiares, proceso a través del cual se imponen y perpetúan ciertas imágenes convencionales de éstos. Según lo planteado por esta investigadora, esta “familial gaze” atañe a la imagen ideal de la familia y a la forma cómo sus integrantes se relacionan. También aclara que puede evolucionar con el tiempo y que, sin duda, varía con cada cultura, por lo cual, estaría lejos del estatismo en ciertas variables. Para Hirsch tanto la cámara como los álbumes fotográficos son instrumentos de ésta. Para explicar su relevancia en la formación identitaria del individuo, Hirsch sostiene, en la introducción de su texto, que “As I see it, the familial gaze situates human subjects in the ideology, the mythology, of the family as a institution and projects a screen of familial myths between camera and subjects” (*Family* 11).

³³ En este artículo el autor sostiene que el único camino para rendir tributo a las víctimas parece ser, hasta ahora, la escritura testimonial. En el 2007, Álvarez-Fernández amplía lo propuesto en su texto y publica el libro *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista* en el que recoge diversos testimonios de quienes fueron represaliados por el régimen franquista con el objetivo de dotarlos de una voz que les fue negada por décadas y también con la idea de hacer un homenaje a aquellos que participaron de la lucha antifranquista pues para él esto “constituye una forma de reivindicar la identidad pues no hay identidad sin memoria” (9).

³⁴ Balfour sostiene que, al intentar analizar lo que se consideraba el inicio de la decadencia española y la supuesta corrupción del país por enfermedad se pensaba que: “The beginning of the process of Spain’s corruption was located in the eighteenth-century Enlightenment. The most immediate enemies were the communists, Jews, and freemasons who had been

feeding off the decaying body of Spain. The true Spain was to be sought in the imperial and hierarchical traditions of the Catholic Kings. Her health lay in a mythologized Castilian countryside, while the city was seen as the source of her sickness” (266). La historiadora Ángeles Egido León en su libro *El perdón de Franco. La represión de las mujeres en el Madrid de la posguerra* (2009) amplía la información sobre el particular y cuenta el modo a través del cual las políticas represoras que querían “extirpar la malignidad del país” se ampararon en diversas leyes como la Ley de Responsabilidades Políticas (1939), la Ley para la Represión de la Masonería y el Comunismo (1940) y la Ley de la Seguridad de Estado (1941) y en comités seudocientíficos como el Gabinete de Investigaciones Psicológicas, dirigido por Antonio Vallejo Nájera, para lograr que todos aquellos que se opusieran al régimen fueran exterminados. Para Egido León, al igual que para Balfour, todo este aparato sirvió para “recuperar los viejos valores de preguerra, que habían desarrollado ampliamente los sectores tradicionalistas y filofascistas en los años de la República, contra la que se había levantado el Glorioso Movimiento Nacional para recuperar los valores puestos en peligro por ella, es decir, para acabar con el comunismo, pero también con el liberalismo y con la democracia” (30-31). A diferencia de Balfour, Egido León, sitúa el inicio de este pensamiento en los viejos mitos cristianos y en lo ocurrido con la falsa conversión de los judíos en el siglo XIV.

³⁵ En el mismo orden de ideas, Francisco Ayala, uno de los ilustres exiliados, en el relato “El regreso”, que hace parte de la colección titulada *La cabeza del cordero*, publicada por primera vez en 1949, pone de relieve cómo el conflicto de la Guerra Civil devino en un rebuscamiento apasionado de “la esencia española”, búsqueda que, desde su óptica, no hizo más que presentar “una proclividad hacia el nacionalismo, es decir, la más cerril negación de

lo universal” (Naharro Calderón 47). En este cuento, el personaje principal regresa después de la guerra para encontrarse con su familia y su mejor amigo llamado Abeledo. Éste último durante la ausencia del protagonista ha ido a su casa en compañía de algunos soldados vinculados con el bando nacional con el fin de matar a su amigo. La historia se centra en contar cómo el personaje protagónico, que también es el narrador, rehúye el encuentro con Abeledo al tiempo que intenta comprender la razón de la traición de éste.

³⁶ En este texto, además de referirse a la preocupación de las nuevas generaciones por desentrañar lo que ocurrió a sus antepasados, Juliá hace un breve resumen de la manera cómo ha evolucionado la concepción de la historia desde el siglo XIX hasta el presente. Aunque reconoce el valor de lo aportado por la historiografía de las diferentes autonomías de España, este investigador, propone en su texto, enfocar el trabajo histórico en recuperar los valores de los derrotados o excluidos para resignificar la memoria social y explorar cómo dichos valores pueden aportar en la construcción de nuevas identidades.

³⁷ Ofelia Ferrán cita parcialmente el fragmento de este pasaje del libro que está referido en muchos de los trabajos que sobre la obra de Muñoz Molina se han escrito. De la misma edición que ella cita, hemos añadido el inicio del fragmento en el que se hace hincapié en la circunstancia azarosa que ha impedido que los protagonistas, a pesar de tener muchas cosas en común, no se hubiesen conocido antes en Mágina. El mismo hecho de que este evento haya ocurrido y de que sean “desconocidos” alude a los secretos de muchas familias españolas, en relación con los eventos ocurridos durante la Guerra Civil.

³⁸ En este sentido Ferrán, más que aludir a la teoría de la novela de Bajtín como polifónica y heteroglosa en la medida en la que en ésta convergen diversas voces y niveles discursivos que, sin duda, entran en conflicto, quizá se refiera a la imposibilidad de pensar al individuo

como alguien ajeno a los diversos discursos que lo atraviesan. En este contexto, sin duda, Ferrán estaría proponiendo, como Hirsch, la enorme importancia que tiene en la resolución identitaria el discurso heredado de los ancestros para cualquier individuo. En este mismo sentido, Juan Carlos Cruz Suárez y Hans Lauge Hansen, editores del libro *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)* exponen en su artículo “Literatura y memoria cultural en España (2000-2010), publicado en dicho texto, una revisión de la teoría posmemorística de Hirsch de la que afirman que está inspirada en el concepto de memoria colectiva de Wertsch, que a su vez encaja con el modelo dialógico de Bajtín.

³⁹ Marianne Hirsch, en el texto que ya hemos citado, se refiere a este tipo de libros como el recurso que encontraron algunos judíos, que se vieron obligados a exiliarse, para legar sus memorias a sus descendientes. Esta investigadora sostiene que: “During the first waves of refugee emigrations from Eastern Europe to the West, following the pogroms in the early part of this century, a Jewish memorial tradition developed among diasporic communities, a tradition based on ancient and medieval Jewish practices of commemoration which may well serve as a resource and a model for children of survivors. The yizker book, or memorial book, prepared in exile by survivors of the pogroms were meant to preserve the memory of their destroyed cultures” (*Family* 246).

⁴⁰ En el mismo sentido, Jo Labanyi en su artículo “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” estudia la importancia que tienen las fotografías y las películas para que los descendientes de las víctimas directas puedan reconstruir un pasado que se muestra fragmentario, discontinuo e incluso espectral. Centra su análisis sobre el particular en las

obras *Si te dicen que caí* de Juan Marsé, *Beatus Ille* y *El jinete polaco*, ambas de Antonio Muñoz Molina. También analiza la importancia de los documentos fotográficos en películas como *El sur* y *El espíritu de la colmena*. Esta investigadora hace uso de una cita de Barthes para explicar la importancia, en la construcción de una historia colectiva, de las fotos familiares: “As Barthes notes, the photographs that most move us are family photographs. *El espíritu de la colmena*, *El sur* and *Si te dicen que caí* rely on family photographs to bring back to life a past –that of the Republic and the Civil War– that has been consigned to oblivion” (79-80).

⁴¹ De manera contrastante con la postura de Angélica Carrión, Santos Juliá, en su libro *Hoy no es ayer. Ensayos sobre la historia de España en el siglo XX*, sostiene que:

...la exhumación de cadáveres enterrados en cunetas o fosas comunes durante la Guerra Civil, ilustran bien esta nueva mirada sobre la guerra y la primera década de la dictadura, que no es ya la de los hijos de quienes la hicieron o padecieron, sino la de sus nietos: no se trata de saber cómo pudieron entrar en la guerra los padres, sino por qué sufrieron tanto, o fueron tan sanguinarios los abuelos. (326)

⁴² Javier Rodrigo en su artículo analiza las claves de la supervivencia del régimen fascista español en contraste con la debacle que sufren regímenes del mismo tipo en el resto de Europa. Piensa que la interpretación de los acontecimientos acaecidos en España estuvieron a cargo de los mismos que se encargaron de hacer la propaganda oficial del franquismo. Por esta razón, cree que quienes estuvieron a cargo de contar “la historia oficial” lo hicieron “mandando al limbo de la rememoración clandestina, generalmente familiar, el recuerdo alternativo, la experiencia colectiva enemiga de la que resultó victoriosa”. Rodrigo amplía el concepto de Levi y llega a la conclusión de que en España existió un memoricidio doble:

Durante cuarenta años, oficialmente sólo hubo muertos de un lado, sólo fosas comunes de los caídos por “Dios y por España”, sólo violencia revolucionaria. Y en función a todo ello, se establecieron sus políticas de la memoria. La dictadura franquista intentó llevar a cabo lo que Primo Levi conceptualizó como “memoricidio”, impuesto a sus vencidos mediante la más férrea propaganda autolegitimadora, y mediante una suerte de cultura del miedo y el silencio. Un memoricidio, así, por partida doble, primero de las víctimas de su victoria, y segundo de los canales para la imposición de la misma, de su propia carga violenta.

⁴³ La mención de Kaniuk la hace Hirsch a partir de su lectura de un artículo en el que el primero muestra su disenso con el escritor alemán Gunter Grass en relación con la Guerra del Golfo. Kaniuk fue concebido en Alemania pero nació en Tel Aviv en el exilio de sus padres en 1939. A pesar de ello, a través de las historias de sus abuelos y sus padres, construyó una idea de Alemania que lo llevó a desarrollar la sensación de haberla conocido en profundidad aún sin poner un pie en ella. Incluso, cincuenta años después, frente a Grass, no siente temor de abrogarse el derecho a hablar como un alemán. Es, justamente, en esta entrevista con el Premio Nobel, que Kaniuk, al igual que los personajes de la novela de Grandes, “could feel the spiritual presence of their two fathers and their four grandfathers” (Hirsch *Family* 241).

⁴⁴ Término acuñado por Nicolás Abraham y María Torok que algunos investigadores, como Ofelia Ferrán, asemejan al concepto de posmemoria planteado por Marianne Hirsch. Para esta investigadora, quien lo toma para analizar *El jinete polaco*: “This concept also reflects how sometimes, after a traumatic historical event, one generation may be haunted not so much by the loss of loved ones, but by the secrets and unspeakable fears that governed the lives of those loved ones” (236). En el caso de la novela que nos interesa, se hace obvio

como la investigación de Álvaro revela, después de la muerte de sus ancestros, aquello que se había convertido en secreto traumático en sus vidas. Secreto que terminó por tener un impacto fuerte tanto en la vida de él como en la del resto de la familia. En el libro donde Abraham y Torok exponen su teoría -prologado y traducido al inglés por Nicholas Rand- se explica cómo la teoría del fantasma transgeneracional se considera una reorientación de las teorías psicopatológicas freudianas y no freudianas que propone que algunos síntomas de enfermedad no surgen en las personas debido a sus propios conflictos sino, en razón, de los problemas psíquicos, traumas y secretos de otras personas (Abraham y Torok 166).

⁴⁵ José Escobar en su artículo “El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español” se refiere a la manera en que Larra concibe su idea de las Dos Españas: “La España antigua es la España castiza, la España de la Contrarreforma, de la Inquisición, que ha creado una mentalidad austera, monótona, sombría y triste. Frente a esta España, Larra, nos presenta una España joven, europeizada, alegre, tolerante, en definitiva y libre” (164). Escobar menciona incluso los símbolos que este escritor empleaba, considerando las vestimentas de la época, para referirse a la escisión que veía entre la España tradicional y la más reformista: “Y de acuerdo con sus concepción de las costumbres, contrapone las Dos Españas con el simbolismo de la moda: por un lado la españolísima mantilla castiza y por el otro, el moderno sombrero que llega de Francia” (164).

⁴⁶ El concepto es de Dionisio Ridruejo quien lo toma de un verso de Antonio Machado de “El mañana efímero”, dándole connotaciones políticas. A propósito de la discusión sobre las Dos Españas, Ridruejo, en su texto *Materiales para una biografía* tiene un aparte sobre los hermanos Machado. Allí hace una crítica a la manera cómo Francisco Umbral se refiere a éstos como paradigmáticos de estas dos maneras a España pues, desde su punto de vista, no

es posible hacer una descripción de éstos tan opuesta, ignorando los matices de las personalidades de ambos.

⁴⁷ El poeta Ángel González, por ejemplo, dedica su discurso de entrada a la Real Academia de la Lengua en el año de 1997 a Machado. León Felipe se inspira en él al escribir *Español del éxodo y del llanto*. José Bergamín trabaja de manera ardua para difundir su obra desde su exilio mexicano. Hay cientos de homenajes a su figura icónica y a su obra, que incluso provienen de los poetas adscritos a La Falange como Dionisio Ridruejo que fue admirador de sus escritos, pero que, por mucho tiempo, manipuló las ediciones de éstos para no divulgar las páginas adversas al fascismo. También, en tanto “Poeta del Pueblo”, hay cientos de testimonios inspirados en su figura de los excombatientes de la causa republicana. Por ejemplo en *Testimonio de mi tiempo (Memorias de un español republicano)* de A.C. Márquez Tornero, éste dice del poeta, de Marcelino Domingo y Manuel Azaña que: “dejaron su cuerpo en tierra francesa incapaces de resistir en su espíritu sensible la gran tragedia de su patria martirizada, a cuya auténtica grandeza habían dedicado su talento y habían ofrendado su vida, con rigurosa honestidad y ejemplar sinceridad” (269). Léase el artículo de Javier Muñoz y Hugo García “La memoria política de Antonio Machado durante el franquismo y la Transición”, publicado en la revista *Hispania*, para tener una perspectiva crítica de cómo se construyó la imagen de Machado como ícono de la causa republicana.

⁴⁸ Si tenemos en cuenta la cronología que presenta el relato, esta escena ocurre en 1977, por lo tanto, probablemente, el libro haga referencia al texto de Bernardo Gil Mugarza denominado *España en llamas 1936*, publicado, por primera vez, en el año de 1968 por Ediciones Acervo de Barcelona. Si hacemos caso de la explicación que da Gil Mugarza sobre la naturaleza de su texto, éste pretende dar voz a los representantes de los dos bandos en

contienda. Sin embargo, la pretendida “objetividad” de la que el autor se vanagloria en algunos apartes del prólogo bien puede ser puesta en cuestión cuando dedica los primeros párrafos a criticar el sistema republicano, afirmando, por ejemplo que “No es sorprendente pues que un pensador socialista haya dicho ahora que si la II República en vez de ser liberal parlamentaria hubiera sido autoritaria, aún existiría y tendría en su haber las grandes reformas sociales” (5). Por lo demás, este trabajo está compuesto de 1000 testimonios, 1500 fotografías y un disco con cuarenta canciones relativas a la Guerra Civil. Conformando el grueso del volumen se pueden leer desde las proclamas de Franco hasta los poemas de Nicolás Guillén apoyando las filas republicanas pasando por documentos de Pio XI apoyando la lucha anticomunista, los discursos encendidos de la líder comunista Dolores Ibárruri así como fotografías en las que se aprecian todo tipo de eventos de la guerra: los tanques avanzando por las calles, la gente escapando de los bombardeos, los niños imitando el drama bélico de los mayores, los fusilamientos de los republicanos a manos de los jefes del bando nacional y la destrucción de las iglesias por parte de los republicanos entre muchos otros. Resulta obvio que el personaje de Angélica Carrión manipula la información que obtiene del libro y enfatiza, en el discurso que construye para su hermano, las acciones de guerra que realiza el bando republicano, haciendo especial énfasis en la actitud anticatólica de dicho bando. También emplea las imágenes relativas al exilio del bando perdedor para decir que su salida del país es similar a la de los criminales que se ven obligados a huir como consecuencia de los actos que han cometido.

⁴⁹ En su texto *Bienestar insuficiente, Democracia incompleta*, publicado en el 2002, Navarro expresa su descontento con las autoridades del gobierno español quienes, la vez que lo solicitó, le negaron la posibilidad de hacer un homenaje público a los combatientes y

partidarios republicanos a través de un acta en la que se reconociera de modo positivo “... a todos aquellos ciudadanos anónimos que habían sufrido represión y/o muerte por su compromiso con la democracia española (188). Navarro piensa que la Guerra Civil tuvo consecuencias desastrosas para ambos bandos, pero considera cuestionable el trabajo de la historiografía oficial que ha intentado relativizar el compromiso político de las dos fuerzas rivales. Por ello expresa que: “Sin negar que tal situación afectara a muchos españoles, ello no obsta para que aquellos que estuvieron en el bando vencedor recibieran tratos de favor después del conflicto, muy distintos de los que recibieron los del lado perdedor. Esta equidistancia, tan extendida en nuestro ambiente intelectual, es profundamente errónea y moralmente insostenible. Se olvida que un bando destruyó la democracia y el otro –a pesar de sus muchos defectos- defendió la democracia” (189).

⁵⁰ Sobre la figura de las viudas de la Guerra Civil y todos los oprobios a los que fueron sometidas cuando el bando nacional asumió el poder en España no hay mucha literatura. José María Jimeno se interesa por investigar el pueblo de Sartaguda, en Navarra, lugar donde la contienda dejó cincuenta y ocho viudas. Debido a múltiples amenazas que recibió, mientras llevaba a cabo su investigación, las notas que tomó sobre el particular, sólo alcanzaron para darle forma a dos capítulos. De su investigación y de lo que aporta Fernando Mikelarena surge el texto *Sartaguda 1936. El pueblo de las viudas*, publicado en el 2008. La película *Izarren Argia*, que traduce *Estrellas que alcanzar* (2010), se hizo basada en algunas de las historias del libro.

⁵¹ Según Mirta Segoviano el telescopaje y la transmisión psíquica hacen referencia a “los procesos, las vías y los mecanismos mentales capaces de operar transferencias de

organizaciones y contenidos psíquicos entre distintos sujetos y, particularmente, de una generación a otra, como los efectos de dichas transferencias.”

⁵² En el texto de Ángeles Egido León, *El perdón de Franco. La represión de las mujeres en el Madrid de la posguerra*, que ya habíamos citado al inicio del capítulo, se cuenta cómo en el Gabinete de Investigaciones Psicológicas, dirigido por el psiquiatra Antonio Vallejo Nájera, adepto al régimen franquista, se hicieron experimentos con los detenidos republicanos, tanto hombres como mujeres, “para demostrar la inferioridad de éstos”. Sobre éstas últimas, Vallejo-Nájera pensaba que “las rojas estaban contaminadas y eran impuras y degeneradas”. Para Egido, “La demostración de la inferioridad psicológica y de la degeneración histórica del adversario proporcionaría la falsa coartada para justificar el amplio programa de la represión, sobradamente presente, por otra parte, en toda la legislación que el régimen, ya durante la guerra, había publicitado expresamente” (31). Resulta obvio que Grandes construye el personaje de Casilda, entre otros motivos, para que a través de él, se conozca la manera en la que fueron represaliadas las viudas de los combatientes republicanos.

⁵³ En el documental *Prohibido recordar* del director Josu Martínez producido en el año de 2010 algunas de las mujeres que fueron condenadas por su militancia republicana en el penal de Saturrarán rememoran las condiciones inhumanas a las que fueron sometidas durante su estadía en ese lugar y cómo muchas de ellas hasta el día de hoy no desean hablar de lo ocurrido por el trauma que les ocasionó su estadía en aquel sitio. Algunas de ellas, como Casilda, el personaje de *El corazón helado* tienen hijos y nietos que las instan a olvidar lo que pasó, siguiendo las políticas de la Transición española con respecto a los pactos de perdón y olvido pero unas pocas cuentan con el apoyo de sus familias para que expresen lo

ocurrido con fines de reivindicación y reparación. Para el caso de la investigación que nos atañe, algunas de las hijas de las mujeres que estuvieron en esta cárcel declaran que durante buena parte de su vida adulta escondieron a su círculo más inmediato que sus madres cumplieron condenas en el penal puesto que se sentían avergonzadas de este hecho. Sólo hasta hace poco se han atrevido a hablar sobre el particular. Algunas declaran que sus familias cultivaron en ellas el desprecio por sus madres y que, hasta la fecha de hoy, esos mismos círculos familiares no desean que se haga pública la historia de la militancia republicana de sus progenitoras.

⁵⁴ El epígrafe es parte del volumen sobre *Los abusos de la memoria* (33).

⁵⁵ Fusi menciona que los Ministros de Hacienda y Comercio de aquella época, Juan José Espinosa y Fernando García Moncó, ambos del Opus Dei, fueron detenidos y procesados por este fraude. También que Franco nunca aceptó que en el hecho estaban implicados altos cargos del Gobierno y que, de alguna manera, el castigo a Espinosa y García Moncó tuvo matices de impostura puesto que Franco los indultó posteriormente.

⁵⁶ En su texto *De la familia al individuo*, Murray Bowen afirma que: “En las relaciones interpersonales, según esta teoría, las personas con un nivel de diferenciación alto se sienten más cómodas que las de nivel bajo. Una persona situada en la parte inferior de la escala puede llevar una vida aparentemente equilibrada y sin síntomas, pero es muy vulnerable a la tensión, encuentra muchas dificultades para adaptarse a las exigencias de la vida y manifiesta una alta incidencia de patologías y problemas. Las personas de la zona superior son adaptables al estrés, tienen menos problemas y lo enfrentan mejor” (48).

⁵⁷ José de Jesús Vargas y Edilberta Ibáñez en el artículo que hemos citado explican la teoría de los triángulos que se dan en la familia cuando hay un conflicto de la siguiente manera:

“En general, el desarrollo de la familia se va dando a través de triángulos. Bowen afirma que casi todas las relaciones se dan de esta forma. Cuando la tensión se incrementa, la pareja tiende a incluir dentro de su relación a otra persona, que puede ser un hijo, el profesor del colegio, etcétera. Si la tensión es poca, entonces la relación triangular se establece de tal forma que la tercera persona es considerada como un extraño, pero cuando esta tensión se incrementa, entonces se le tiende a incluir cada vez más personas y a establecer triángulos cada vez más complejos con la finalidad de manejar la tensión. Los triángulos se multiplican en una familia grande y estos triángulos trabajan de tal forma que la familia va brindando apoyo emocional dependiendo del tipo de problema al que se enfrenten” (“Enfoques”). En otros artículos, de más reciente publicación, como “Transmisión intergeneracional: El uso de la metodología cualitativa en un estudio de caso” y “La diferenciación como un modelo para el análisis de las relaciones de pareja”, Vargas e Ibáñez profundizan en la explicación de los conceptos de diferenciación del Yo y de triangulación en la familia.

⁵⁸ No es extraño que así sea puesto que, como lo manifiesta Paloma Aguilar Fernández, en su texto *Memoria y olvido de la Guerra Civil española* en el año de 1976, cuando se aprobó la Ley de Amnistía, las manifestaciones a favor de ésta se dieron en todo el territorio español, pero, especialmente, en “el País Vasco”, la región que tenía el mayor número de presos políticos de España por habitante” (265).

⁵⁹ La expresión es empleada por Edmundo para referirse a sus compañeros de la universidad de Navarra de forma irónica. De alguna manera, con ello, marca la distancia que le impide identificarse con ellos o sentirse uno más del grupo. También los ve en conjunto como “Jimenas y Fernandos” (Gopegui 39) para expresar que la mayoría de los jóvenes que encuentra en el aula universitaria en sus actitudes reproducen con él la actitud de

conmiseración o de desprecio tal y como hicieron Jimena y Fernando cuando su padre fue encarcelado.

⁶⁰ Germán Patrón Candela, en su texto *El Proceso Vallejo*, publicado en el año de 1992, transcribe muchos de los documentos oficiales del proceso. Asimismo rescata cartas e interpreta algunos poemas de *Trilce* teniendo como base lo ocurrido a Vallejo durante esta época de su vida. A través de la extensa documentación intenta probar que la acusación y denuncia que realiza Carlos Santa María contra César Vallejo y algunos de sus amigos por asaltar, saquear e incendiar su tienda obedece más a una conjura política que a su deseo de castigar a los culpables de haber destrozado la tienda. La tesis que esgrime Patrón Candela es que en el momento en que se presentan los disturbios en Santiago de Chuco, Vallejo se limita a acompañar al subprefecto Meza, quien exige a Carlos Santa María la entrega de Carlos Dubois, un alférez, que, según varios testimonios, ha provocado un alzamiento contra las autoridades. Desde el punto de vista de los acusadores, Vallejo participa de los disturbios en represalia por no hallar a Dubois en la casa de Santa María. Los testimonios de sus defensores, en cambio, lo absuelven de toda culpa, pese a lo cual César Vallejo debe pasar varios meses en prisión. Posteriormente, el Tribunal de Trujillo insiste tanto en no terminar el proceso que Vallejo parte para Europa por sentirse perseguido.

⁶¹ El poema pertenece originalmente al volumen *Como quien espera el alba*, publicado en 1947, que luego formaría parte de la antología *La realidad y el deseo*. De acuerdo con Roberto Augusto Míguez en su texto “Comentario al poema *A un Poeta futuro* de Luis Cernuda”: “Este poemario está caracterizado por el dolor del exilio, circunstancia vital que marca de manera fundamental su producción literaria y que hace que su poesía sea nostálgica, llenando su universo poético de evocaciones de la infancia y de la tierra natal; el horror por

la guerra y la esperanza de que ésta acabe es otra de las circunstancias vitales que marcaron a Cernuda en la redacción de *Como quien espera el alba*. Podemos hablar, por lo tanto, de una obra en la que se percibe desesperanza y desilusión frente al pasar del tiempo”.

⁶² Michi Panero, el menor de los hermanos Panero, nacido en 1951 y, por tanto, de la misma generación de Edmundo, menciona a Holderlin en su última entrevista a propósito de lo que ha significado negativamente para la valoración de la obra poética de su hermano Leopoldo María el hecho de que haya estado recluido en instituciones psiquiátricas: “Leopoldo no tiene el sitio que debería tener por el simple hecho de estar en un manicomio, como si castigaran a Holderlin o a Lautremont. Se le mira raro y se dice que está muy bien en un manicomio. Y es posible que sea mucho más cómodo, pero se le sugiere que no hable de literatura, que hable de lo que quiera, de la comodidad, del confort de los psiquiátricos, pero no de literatura”. La entrevista fue concedida a Lidia García Rubio en el año de 2004.

⁶³ Belén Gopegui en la entrevista que le concede a Hailey Rabanal en el apéndice del libro *Belén Gopegui. The Pursuit of Solidarity in Post-Transition Spain* menciona como lecturas deseables para los jóvenes que empiezan a leer su obra los primeros poemas de Leopoldo María Panero, las poesías completas de Ida Vilariño y el texto “Qué hacer” de Vladimir Lenin pues los considera buenos referentes para aclarar algunos puntos que desarrolla en sus novelas.

⁶⁴ *El conde Montecristo*, escrita entre los años de 1844 y 1845, fue publicada inicialmente en una versión folletinesca. Hay innumerables ediciones de ésta, así como versiones cinematográficas. La última fue realizada en el 2002 y dirigida por Kevin Reynold. También en el año 1998 la televisión francesa produjo una miniserie de cuatro capítulos, *Le comte de Monte Cristo*, dirigida por José Dayan y protagonizada por Gérard Depardieu y Ornella

Muti. En cuanto a otras versiones, el escritor colombiano Santiago Gamboa, en su novela *Necrópolis*, publicada en el 2009, dedica todo un capítulo de su narración a hacer un pastiche de la trama de la novela de Dumas. Aunque los personajes y los escenarios cambian, los motivos que componen las diégesis son los mismos: traición entre amigos a causa de una rivalidad amorosa disimulada, reclusión forzada, asunción de diferentes identidades y venganza planeada y ejecutada de acuerdo al plan concebido en el exilio. Existe incluso una versión manga de la novela denominada *Gankutsuō*, realizada por Mahiro Maeda, que se ubica temporalmente en el año 5035 aunque hay retrospecciones al siglo XIX con elementos tanto reales como sobrenaturales.

⁶⁵ Jean Baudrillard en su texto *Cultura y simulacro*, publicado en el año de 1978, estudia la noción de hiperrealidad a través de un análisis de un cuento de Jorge Luis Borges en el que un grupo de cartógrafos realiza un mapa tan detallado del territorio que éste termina por cubrirlo en su totalidad casi que reemplazándolo. En su extenso ensayo el pensador francés afirma: “Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio –precesión de los simulacros– y el que lo engendre” (5-6).

⁶⁶ Al analizar las profesiones de los personajes principales de *La conquista del aire*, Odartey-Wellington afirma que: “This distributions of professions is relevant to the social significance of the novel as they represents three sectors of the middle class in postindustrial capitalist Spain of the nineties: the business or financial sector, the bureaucracy, and the

intellectual class, respectively. In order to understand their conflicts and concerns, it is necessary to distinguish them from “older dominant bourgeois groupings” (85).

⁶⁷ “In his review Luis Larios Vendrell repeatedly dwells on the protagonist’s emotional coldness, while Esther Astudillo sums *Lo real* up as an “extraña novela” (174). Tanto Luis Larios Vendrell como Esther Astudillo son críticos de literatura y reconocidos escritores. El primero es poeta, narrador y traductor. La segunda es poeta.

⁶⁸ Rabanal sostiene que ve una inconsistencia en esta aspiración de Edmundo: “Yet there seem to be a fundamental inconsistency in Edmundo’s aspirations, to the extent that they appear to involve simply reproducing the capitalism mode of production. He does not indicate that ideally seeks for the means of production to be collectively owned” (200).

⁶⁹ El mundo de la informática, de las intrigas de la política, de las tramas corruptas y de la capacidad para penetrar un sistema por parte de los hackers están presentes en la novela *Acceso no autorizado* de Belén Gopegui. A partir de lo que plantea en ella, la autora ha concedido entrevistas en las cuales polemiza sobre el papel que el profesor e investigador Víctor Sampedro le concede a Wikileaks. Sampedro piensa que esta organización implica una especie de revolución que está siendo televisada. Gopegui, por el contrario, plantea una visión contraria: “No creo que Wikileaks sea una revolución suficiente. En la revolución es imprescindible el control del territorio, eso aun no se ha logrado y suele requerir violencia” (“Belén”).

⁷⁰ Sergio Prim es el personaje principal de la novela *La escala de los mapas* que fue la primera novela publicada por la autora madrileña. Este relato ganó los premios Tigre Juan y el Iberoamericano Santiago del Nuevo Extremo que es concedido a jóvenes autores. Narra la historia de Sergio Prim y Brezo Varela. El primero es un geógrafo retraído que duda

constantemente sobre la conveniencia de concretar su relación sentimental con Brezo. En este sentido, aunque se haya analizado de manera diferente a Edmundo, pues se asocia a Sergio con la inacción y a Edmundo con la idea de ser una gente activo de su destino, ambos comparten su temor a las relaciones comprometidas que los aparten de sus objetivos y también su idea de que el mundo que los circunda se rige por la doble moral y la hipocresía. María Ester Mayor en su artículo “La fuga mental: un “no” al orden establecido en *La escala de los mapas*, de Belén Gopegui” dice al respecto del personaje de Sergio Prim: “En todo el enunciado hay una constante vacilación amorosa en el protagonista, seguida de una reiterada fuga (buscada y no buscada) para dejar atrás a su amada. Quedarse con ella significa convertir en realidad el objeto deseado, y él no puede dar ese paso porque sería insertarse en una sociedad que no acepta y seguir una serie de reglas que considera hipócritas, ya que en ellas predomina el parecer que el ser” (2). Obsérvese cómo la cita de Mayor alude a la cultura del simulacro, tema también discutido en este capítulo.

⁷¹ Desde las técnicas narrativas que plantea Gopegui como la profusión de puntos de vista y la fragmentación, producto de los saltos temporales y espaciales quizá pueda verse así. De otro lado, en nuestra investigación sostenemos que, pese al planteamiento que caracteriza a la postmodernidad sobre la muerte de los grandes relatos, *Lo real* propone, a través del personaje de Irene Arce, la promoción de la metanarrativa marxista, no obstante, es claro que ésta es una de las varias perspectivas que se expone en el relato.

⁷² Javier Solana, importante cargo del PSOE, partido en el que ocupó destacadas posiciones es presentado en la novela de Gopegui como un personaje cercano a Edmundo a cuya casa acude a una recepción. En la trama ficcional se insinúa que ha conocido al protagonista de Gopegui a través de Fernando Maldonado Dávila y de Adrián Arcos, personajes que la

autora presenta como evidentes paradigmas de la izquierda oportunista que ha traicionado sus valores a cambio de las prebendas que se otorgaron en el juego de poderes que planteó la política española transicional. *Lo real*, al ser escrita en el año de 2001, ya ha dado a Gopegui la oportunidad de ser crítica con el discurso contradictorio de Solana, quien a pesar de haber escrito el documento “Cincuenta razones para decir no a la OTAN” que enfatiza en la conveniencia de apartar a España de este organismo, apoyó el referéndum para obtener lo contrario, es decir, la permanencia del país en esta organización. Decisión que tendría para él grandes réditos al ser elegido como Secretario General de la OTAN en noviembre de 1995 tras la dimisión de Willy Claes, acusado de corrupción. El interés de Gopegui en presentar esta visión acerca de la dirigencia del PSOE se expresa en una entrevista sobre su novela *Acceso no autorizado*, en la que confiesa que su literatura es antiPSOE porque:

El PSOE como partido socialdemócrata renunció a acabar con el sistema capitalista para ofrecerse como un buen gestor de las plusvalías, sólo así consiguió llegar al poder. No hubo deriva desde el abandono del marxismo, sino un partido al servicio del capital, un partido que se apropió de valores, gestos, tradiciones y las metió en el armario, dejando asomar apenas cuatro o cinco señales cómplices. Ahora, cuando el capital aprieta, lo único posible para el gestor es obedecer, es un partido del capataz, no un partido trabajador. (“Belén”)

⁷³ Raymond Carr y Juan Pablo Fusi en su libro *Spain: Dictatorship to Democracy* analizan los cambios reformistas que introdujo Juan XXIII en el seno de la Iglesia Católica a través del Concilio Vaticano II que convocó y cómo muchos de ellos fueron rechazados por el régimen franquista que los consideró como un ataque frontal. También se refieren a los jóvenes sacerdotes católicos que leyendo las teorías marxistas empiezan a implicarse en el

trabajo de ayuda y concienciación en los barrios de la clase trabajadora que es a lo que se dedicará la madre de Edmundo años después influida por Rafael Martos, personaje en cuyo perfil de madurez es fácil reconocer, en sus años anteriores, a uno de estos jóvenes reformistas a los que se refiere el trabajo de Carr y Fussi: “The rejuvenation of episcopate – in a decade (1964-74) its average age dropped by ten years – corresponded to an increasing radicalisation of the younger clergy. Young theologians discovered Marxism: a few priests became active in the Worker’s Commissions; in working-class suburbs many defied the police by allowing opposition syndicates to use their churches” (153).

⁷⁴ El testimonio de Pablo Balustra es recogido por Andrés Jaroslavsky en *The Future of Memory. Children of the Dictatorship in Argentina Speak* (59).

⁷⁵ En el texto *Cronología y documentación. El Proceso de Reorganización Nacional*, en el tomo I de Oscar Troncoso, se pueden consultar los documentos que firman Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti en la que incluyen la proclama, el propósito y objetivos básicos, así como el estatuto de dicho Proceso. En lo atinente al marco histórico en el que se desarrollan la novela y las películas de nuestra investigación, queda claro que las persecuciones y las retaliaciones contra los padres de Carri y Roqué y los personajes ficticios de Restrepo se enmarcan dentro del propósito principal del Proceso de Reorganización Nacional que pretende: “erradicar la subversión” (110) buscando, al tiempo, una propuesta económica que incluya los diversos sectores con el fin de asegurar “la posterior instauración de una democracia republicana, representativa y federal, adecuada a la realidad y exigencias de solución y progreso del pueblo argentino” (110-111). Troncoso también incluye, a manera de apéndice, una carta de Jorge Daniel Paladino, exdelegado de Juan Domingo Perón, en la que éste justifica los sucesos del 24 de marzo de 1976 afirmando

que no puede acusarse a estos tres militares de derribar un gobierno pues “el Estado había quedado acéfalo desde el 1 de julio de 1974” (115), en clara alusión a la muerte de Juan Domingo Perón.

⁷⁶ En el video, claramente sin editar en este apartado, aparece el testimonio de Pancho Rivas en el que quizá como consecuencia de una equivocación, que Roqué no le remarca, primero dice que el dirigente de Montoneros “no tenía buen carácter” para retractarse, enseguida, afirmando lo contrario. También puede interpretarse como la apertura que da Roqué a los testimonios como el de su madre y el de Miguel Bonasso que muestran la faceta de Roqué de “fruición por lo militar” como afirma el primero.

⁷⁷ Ana Amado en su artículo “Órdenes de la memoria y desordenes de la ficción” que hace parte del texto antológico *Lazos de familia. Herencias, cuerpos y ficciones*, compilado por ella y Nora Domínguez, afirma que las imágenes de archivo que emplea Roqué sobre coyunturas claves de la vida política argentina como el Cordobazo y la asunción del poder por parte de Videla son usuales en el cine documental argentino de las últimas décadas. No obstante, en el caso del trabajo de Roqué, Amado no encuentra ninguna intención pedagógica sobre la historia argentina sino “un contrapunto, un desacomodo de la retórica” (“Órdenes” 63) en el que la certezas que un filme de tipo documental debería generar, oscilan como las mismas vacilaciones del discurso de Roqué.

⁷⁸ Paula Carri realiza una entrevista a su hermana para el blog *Aryentina* a raíz de la publicación del libro *Los rubios. Cartografía de una película*, publicado en 2007, donde le pregunta al respecto de sus ideas sobre la poca fiabilidad de la memoria. La cineasta respondió:

Al principio no tenía en claro cuál sería el formato pero lo que sí sabía era que quería trabajar como idea conceptual la ficción de la memoria. Quería exponer al espectador a mi propia experiencia, no sólo durante el proceso de la película sino también durante toda mi vida: hablás con alguien sobre un tema y te dice una cosa, pasa el tiempo y te dice algo completamente distinto o te lo cuenta de otra manera. Es por eso que también decidí trabajar en múltiples formatos y soportes, me parecía necesario para sostener la narración y hacer hincapié en lo cambiante de la memoria.

⁷⁹ Verónica Garibotto y Antonio Gómez en su artículo “Más allá del ‘formato memoria’. La respotulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri” así lo plantean: “El texto del padre es el mero soporte gráfico de una escritura que se deja oír, pero que no le pertenece. Los ausentes quedan ausentes” (119). También citan como soporte de su argumento la entrevista “La apariencia celebrada” que Martín Kohan le hace a la cineasta, en la que ésta claramente lo reconoce: “Quería evitar que los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, ese ‘ya está, conozco a Roberto y a Ana María y me voy a mi casa’. Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprehensibles porque no están. Entonces no se trata de hacerlos presentes, que es lo que suele suceder” (7-8).

⁸⁰ Para ilustrar lo que afirmamos podemos citar una de las tantas cartas en las que la madre expresa a sus hijas su interés en saber sus sentimientos con respecto a los rituales religiosos ya que le han contado que Paula se bautizó e hizo la primera comunión. En la misma carta, además de hacer una exposición profunda, acerca de la diferencia como ella y sus hijas conciben los rituales católicos –por la época y circunstancias que han vivido– queda claro que sabe, con exactitud, de todas las actividades y preocupaciones de sus hijas, los exámenes

que tienen que presentar, los disfraces que usan para sus presentaciones en el colegio, las celebraciones en todos sus detalles, los avances en las asignaturas etc ... En contraste, el padre, en la misma carta, sólo escribe, a manera de postdata: “Felicidades para la tres nenitas a las que quiero mucho” (Carri 98).

⁸¹ Albertina Carri publicó en el 2007 *Cartografía de una película* en la que se puede encontrar su guión comentado, además de las cartas que sus padres les enviaron a ella y a sus hermanas desde la prisión donde los recluyeron hasta su desaparición. María Moreno afirma al respecto en su texto, titulado “El libro de ésta”:

El libro está pensado de acuerdo a las partes de una película: Preproducción, Producción, Rodaje, Posproducción y Lanzamiento. Incluye una larga entrevista realizada por Fernando Martín Peña, donde Albertina Carri –que siempre siente que “debe ocupar su pequeña Bastilla para sostener *Los rubios*”– responde a sus críticos y retoma sus reflexiones sobre su apuesta estética. Sin embargo, *Los rubios*.

Cartografía de una película no es simplemente la parte de atrás de un film sino un texto autónomo, por momentos lírico, donde los testimonios funcionan como un corifeo y las cartas maternas como un legado estético.

⁸² No resulta gratuito que María Inés Roqué sea la codirectora del documental *Las compañeras tienen grado*, producido en 1995. En esta producción de treinta minutos de duración, de manera obvia, se hacen evidentes los intereses que la guían después en el trabajo documental de *Papá Iván*, la figura del hombre revolucionario y el papel de las mujeres que gravitan en torno a la militancia de éste. En el caso de este documental la figura relevante es el Subcomandante Marcos, líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y las mujeres cercanas a su proceso de rebelión política.

⁸³ Hipólito Solari Yrigoyen en su texto *Los años crueles* afirma que la estructura del Terrorismo de Estado en Argentina estuvo compuesta de los siguientes elementos: los desaparecidos, los crímenes políticos, los campos de concentración, los presos políticos, la anulación del derecho de opción, las torturas, la indefensión, las cárceles inhumanas, el botín de guerra, la represión indiscriminada, la violación de asilo, la persecución a parlamentarios, la represión contra refugiados y la diáspora” (88-92). Por su parte, Susana Kaiser, en su libro *Postmemories of Terror. A New Generation Copes with the Legacy of the “Dirty War”*, calcula el estimado de los desaparecidos por dicho Terrorismo de Estado en 300000 y explica: “The systematic abduction, torture, and killing of activists, as well kidnapping of babies born in the torture chambers, characterized the reign of terror imposed by military juntas” (3). Kaiser también se detiene en hechos terribles como las torturas a las mujeres embarazadas en presencia de sus familiares y amigos para convertirlas en deladoras. Considera que la crueldad de los militares con los militantes de izquierda y los guerrilleros tiene sus más lejanos precedentes en la forma cómo fueron tratados los esclavos negros durante la época de la Colonia y la campaña genocida contra los indígenas que perpetró la oligarquía argentina en las guerras posteriores a la Independencia de España.

⁸⁴ Para Espinosa el programa franquista que contiene dos elementos, golpe militar y exterminio, es la contribución del régimen de Franco al fascismo. Considera que dicho programa: “se convirtió en modelo para las dictaduras latinoamericanas y encajó a la perfección en el nuevo marco de la Guerra Fría, cuando, con Estados Unidos de América convertido en primera potencia mundial, se pasó del antifascismo al anticomunismo” (262).

⁸⁵ La primera es una referencia al personaje de Joaquín Lavado, Quino, que representa a una niña cuya mayor aspiración es casarse y tener hijos. El segundo hace alusión al personaje histórico implicado en la vida de la corte rusa gracias a sus supuestos poderes curativos.

⁸⁶ Término empleado para referirse a los militantes que no tenían una jerarquía muy alta en el seno de la organización de Montoneros.

⁸⁷ En la diferencia que hace Hirsch entre lo que considera posmemoria y rememoria explica el término “allo-identification” así: “Postmemory, in this sense, corresponds to what Eve Kosofsky Sedgwick term “allo-identification” or “identification with” as opposed to the auto-identification” or “identification as” that is closer to rememory” (*Generation* 85).

⁸⁸ Paula Carri, en la entrevista “Albertina Carri. La memoria es un multigénero” y publicada en su blog *Aryentina*, a la que ya se ha hecho referencia, le pregunta a su hermana si su intencionalidad, al publicar las cartas de la madre era reivindicarla, Albertina Carri le responde. “Sin dudas sí que lo es. Y si insistí en ponerlas en el libro fue justamente por eso: la necesidad de reivindicar a mamá, por una vez, no a través de papá”.

⁸⁹ Luciana Aon en su artículo “El cine de los hijos de los desaparecidos: *Los rubios* y *M*” afirma sobre este aspecto, haciendo referencia a Gustavo Noriega: “Noriega explica en primer lugar que mientras Carri ‘pretende elevar su voz’ de manera que su dolor no se pierda en una multitud de casos o experiencias, reclamando el derecho a la individualidad, para Prividera ‘su tragedia no es personal sino social, histórica’. El autor define así una dicotomía entre encarar la película desde lo que ‘me’ hicieron donde Carri no pretende narrar la Historia sino su historia, frente a la asumida por Prividera como lo que ‘nos’ hicieron. Como veremos, ambos terminarán asumiendo centralmente la primera persona, pero también habrá una mirada hacia la sociedad, incluso por negación” (4-5).

⁹⁰ “H.I.J.O.S.” es un acrónimo realizado con las iniciales del nombre de la organización para la defensa de los derechos humanos argentina Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, que propende por el rescate de la memoria de aquellos militantes que fueron desaparecidos y asesinados durante la época de la dictadura, por el ajusticiamiento de la personas implicadas en los hechos de tortura y asesinato en aquella época y por el rescate del legado político de dichos militantes. Para Gabriela Nouzeilles, quien publica un artículo sobre *Los rubios* titulado “Postmemory and Cinema and the Futures of the Past in Albertina Carri’s *Los rubios*” las muestras más visibles de la posmemoria en Argentina la constituyen:

...the performative and visual practices of the group HIJOS ... This association, formed by sons and daughters of the disappeared, has defined itself through the realization of escraches, performative street events whose goal is to reveal the scandal of yet another public secret, by denouncing the criminal behaviour of those who collaborated with the military regime (physicians, torturers, military officers, etc.) and who continue to live among regular citizens unaffected by the consequences of their criminal actions. (265)

⁹¹ Ana Amado así lo analiza:

Andrés Habegger diluye la primera persona en los testimonios que seis hijos e hijas, integrantes como él de la agrupación HIJOS, dan sobre la desaparición de sus padres. El lugar indeterminado que ocupa su historia entre las de otros, parece tener su correlato gráfico en la película a través de la letra “h” (letra fantasma, presente en la letra escrita, pero ausente en la fonética del español. (*Imagen* 170)

⁹² Aunque Habegger en varias entrevistas declara que no quiso hacer un documental con énfasis en lo político, cuando se compara su propuesta con las de Carri y Roqué, algunos

críticos como Luciana Aon manifiestan que sí lo hace marginando un poco lo que se refiere a su propia historia.

⁹³ En la serie de relatos testimoniales titulada *Ve y cuenta lo que pasó en España*, editada por Aránzazu Usandizaga varias mujeres extranjeras que tomaron parte en la Guerra Civil en España como enfermeras, reporteras, trabajadoras sociales y escritoras hacen una radiografía de cómo perciben la situación de la mujer en la España de aquel tiempo y coinciden en decir que instituciones como la familia y la Iglesia Católica las habían tenido tan “encerradas y encorsetadas durante tanto tiempo que no sabían la libertad que podían conseguir” (385). Consideran muy valiosos los cambios paulatinos de mentalidad en las mujeres de aquella época en cuanto al reconocimiento de sus posibilidades para desempeñarse en las actividades de la esfera pública, tradicionalmente monopolizadas por los hombres, pero sostienen que estos cambios se dieron más fácilmente en mujeres ubicadas en centros urbanos como Madrid y Barcelona. Quizá el juicio conservador de Encarnita sobre Teresa González se deba precisamente a que la primera representa en la novela de *Grandes* a la mujer de la España rural de aquella época.

⁹⁴ En *Inés y la alegría*, de la misma *Grandes*, de nuevo, se exalta la participación de las mujeres españolas en el intento de reconquistar el poder por parte de las fuerzas republicanas que se quedaron en España y, asimismo, por parte de las que se fueron al exilio. En conjunto, se resalta el rol que todas ellas desempeñan en el esfuerzo por llevar a cabo la invasión del Valle de Arán en octubre de 1944.

⁹⁵ Véase su texto *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, en el que sobre lo ocurrido con el marxismo plantea: “Ese modelo nace con las luchas que acompañan al asedio de las sociedades civiles tradicionales por el capitalismo. Aquí no se podrían seguir sus

peripecias, que ocupan la historia social, política e ideológica de más de un siglo. Nos contentaremos con referirnos al balance que se puede hacer hoy, pues el destino que le ha correspondido es conocido: en los países de gestión liberal o liberal avanzada, la transformación de esas luchas y sus órganos en reguladores del sistema; en los países comunistas, el retorno, bajo el nombre de marxismo, del modelo totalizador y de sus efectos totalitarios, con lo que las luchas en cuestión quedan sencillamente privadas del derecho a la existencia. Y en todas partes, con diferentes nombres, la Crítica de la economía política (era el subtítulo del *Capital* de Marx) y la crítica de la sociedad alienada que era su correlato se utilizan como elementos de la programación del sistema” (14).

⁹⁶ En el libro antológico *The Latin American Cultural Studies Reader*, editado por Ana del Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo, este último explica, en la introducción general, algunos de los fenómenos de los que habla Gutiérrez Mouat y afirma que la mayoría de ellos fueron temas centrales en las reflexiones de los Estudios Culturales en América Latina. Dentro de los grandes teóricos de esta línea ubica a Beatriz Sarlo, en cuyo trabajo crítico hemos fundamentado una parte de las reflexiones de nuestra investigación.

⁹⁷ Los amigos del padre asimilan el discurso de Roberto Carri y el de su hija en el sentido de ser ambos contestatarios y críticos con las generaciones anteriores. Por ejemplo Horacio González, amigo de la pareja Carri, le expresa a la directora en el libro que ya hemos citado: “Esta película me hace recordar tanto a Roberto porque de algún modo tu discurso me parece tan contestatario con nuestra generación, se parece muchísimo al de él. Creo que *No quiero volver a casa* era más Ana María y *Los rubios* es más Roberto” (114).

⁹⁸ Parte de la crítica de Prividera a Carri se sustenta en considerar su documental “frívolamente posmoderno” en su concepción. No está de acuerdo con tomar partido por las

ideas de los padres per se sino que propone entenderlas para después hacer una revisión crítica de éstas.

⁹⁹ Tanto el personaje protagónico femenino de *Grandes* como el hijo de *Demasiados héroes*, a lo largo de los dos relatos, emplean, de manera obvia, como en los casos que hemos citado, un discurso impregnado de clichés de la cultura popular mass mediática.

¹⁰⁰ Ruiz Torres no piensa que la pretendida amnesia colectiva de la que hablan muchos de los que critican la Transición, como Vilarós, sea cierta en la medida en que, desde su óptica, después de la muerte de Franco se han producido toneladas de materiales sobre la guerra y los años de la dictadura. Difícil compartir la opinión de Ruiz Torres cuando en este trabajo, por ejemplo, hemos demostrado como el texto *España en llamas. 1936* de Bernardo Gil Mugarza, producido con la idea de dar voces a todos los participantes en la contienda para de, alguna manera “compartir culpas” entre los dos bandos rivales, queda explícita la manipulación de los editores del libro al descalificar la forma de organización política de la II República. Cabe enfatizar de nuevo en la manipulación que hace, a través de las fotografías de este libro, el personaje de *Grandes*, Angélica Carrión para avalar el discurso paterno de descalificación de los republicanos al presentarlos ante su hermano en la única faceta de asesinos de sacerdotes y monjas.

¹⁰¹ A este respecto, Gabriela Nouzeilles en el artículo sobre la película de Carri, que ya hemos citado con anterioridad, afirma que: “the globalization of the experience of the Holocaust as the dominant hermeneutical model with which to explain different historical experiences of exceptional violence is another defining feature of the new cultures of remembrance” (263).

Obras citadas

- Abraham, Nicholas y Torok, Maria. *The Shell and the Kernell. Renewals of the Psychoanalysis*. Vol. 1. Chicago: UP University of Chicago, 1994. Impreso.
- Acín, Ramón. *Hermanos de sangre*. Madrid: Páginas de Espuma, 2007. Impreso.
- Aguilar, Gonzalo. *Other Worlds. New Argentine Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Impreso.
- Aguilar, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza, 1996. Impreso.
- Alcoba Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008. Impreso.
- Alfaro, Raquel. “Un más allá femenino en el corazón del Hombre Nuevo (*Escrito para no morir* de María Eugenia Vásquez Perdomo).” *Revista Iberoamericana* 232-233 (2010): 621-639. Impreso.
- Almeyra, Guillermo y Enzo Santarelli. *Che Guevara. El pensamiento rebelde*. Buenos Aires: Continente, 2004. Impreso.
- Álvarez, Isabel. Reseña de *El corazón helado* de Almudena Grandes. *Letras Femeninas* 37.1 (2001): 256. Impreso.
- Álvarez Fernández, José Ignacio. *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*. Barcelona: Anthropos, 2007. Impreso.
- . “Los «lugares de la memoria» en los textos de la represión franquista en *España: ¿laberinto de exilios?* Ed. Sandra Barriales-Bouche. Newark: Juan de la Cuesta, 2005. 145-156. Impreso.
- Amado, Ana. *La imagen justa: Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Impreso.

- . "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de la historia." Actas de las I Jornadas Historia. Género y Política en los 70s. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2004. Web. 4 jun. 2014.
- . "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción." *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Eds. Ana Amado and Nora Domínguez. Paidós: Buenos Aires, 2003. 43-82. Impreso.
- "Andrés Trapiello: No hay víctimas del franquismo y víctimas de la República, hay víctimas y punto." *Europa Press* 24 oct. 2012. Web. 4 jun. 2014.
- Andruetto, María Teresa. *Lengua madre*. Buenos Aires: Mondadori, 2010. Impreso.
- Aon, Luciana. "El cine de los hijos de los desaparecidos: *Los rubios* y *M.*" Actas del Primer Encuentro sobre Juventud. Buenos Aires: Medios de Comunicación e Industrial Culturales (JUMIC), 2009. Web. 4 jun. 2014.
- Arias, Lola. "Mi vida después." Videoclip online. *Youtube*. YouTube, 6 oct. 2012. Web. 4 jun. 2014.
- Ariza Canales, Manuel. "Tres miradas sobre el exilio interior. De *El espíritu de la colmena* a *Los girasoles ciegos*." *Filmhistoria* 12.2 (2012): 1-15. Web. 4 jun. 2014.
- Armada, Alfonso. "Rafael Chirbes: No hay riqueza inocente." *Abc.es*. Abc, 27 may. 2013. Web. 4 jun. 2014.
- Aubert, Paul. "Gotas de sangre jacobina: Antonio Machado, republicano." *Antonio Machado hoy, 1939-1989: coloquio internacional*. Ed. Paul Aubert. Madrid: Casa de Velásquez, 1994. 309-362. Web. 4 jun. 2014.
- Ayala, Francisco. *El regreso*. Barcelona: Juventus, 1992. Impreso.

Balfour, Sebastian. "Spain from 1931 to the Present." *Spain. A History*. Ed. Raymond Carr.

Oxford: Oxford UP, 2000. 243-282. Impreso.

Bambi. Dir. James Algar et al. Act. Hardie Albright, Stan Alexander y Bobette Audrey. Walt

Disney, 1942. Filme.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978. Impreso.

Becerra, Ángela. *El penúltimo sueño*. Barcelona: Planeta, 2005. Impreso.

Behar, Sonia. *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa Cubana del Período Especial*. Nueva

York: Peter Lang, 2009. Impreso.

"Belén Gopegui: Cuando el capital aprieta lo único posible para el PSOE es obedecer."

Disimulen. 16 oct. 2011. Web. 4 jun. 2014.

Bonasso, Miguel. *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Booket, 2006. Impreso.

Bonatto, Virginia, y Raquel Macciucci. "Los escritores hemos perdido el miedo y los

complejos." *Eldia.com.ar*. El Día. 28 sep. 2008. Web. 4 jun. 2014.

Bowen, Murray. *De la familia al individuo*. Buenos Aires: Paidós, 1991. Impreso

---. *Family Therapy in Clinical Practice*. New Jersey: Jason Aronson, 1992. Impreso.

Brea, José Luis. *El tercer umbral. Estatutos de las prácticas artísticas en la era del*

capitalismo cultural. Murcia: CENDEAC, 2004. Impreso.

Brizuela, Leopoldo. *Una misma noche*. Barcelona: Alfaguara, 2012. Impreso.

Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008. Impreso.

Calderón, Verónica. "Esta no es otra novela más sobre la dictadura argentina." *El País*. El

País, 26 may. 2012. Web. 4 jun. 2014.

Caputo, Giuseppe. "Apocalipsis y utopía." *Revista Arcadia*. Revista Arcadia, 14 mar. 2013.

Web. 4 jun. 2014.

Carman, María. *El pájaro de hueso*. Madrid: Lengua de Trapo, 2013. Impreso.

- Carr, Raymond y Juan Pablo Fusi. *Spain: Dictatorship to Democracy*. London: Allen & Unwin, 1981. Impreso.
- Carri, Albertina. *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Gráficas Especiales, 2007. Impreso.
- Carri, Paula. “Albertina Carri. La memoria es un multigénero.” *Aryentina*, 6 abr. 2007. Web. 4 jun. 2014.
- Castellanos, Gabriela. *Sexo, género y feminismo: tres categorías en pugna*. Cali: Manzana de la Discordia, 2006. Impreso.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001. Impreso.
- Chacón, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara, 2002. Impreso.
- Chirbes, Rafael. *Crematorio*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988. Impreso.
- Corbata, Jorgelina. *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1999. Impreso.
- Corbellini, Natalia. “Tropos y fotos para encontrar la identidad en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina.” Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. La Plata: Universidad Nacional, 2008. 1-10. Web. 4 jun. 2014.
- Crespo, Marcela. “*El corazón helado* de Almudena Grandes: el miedo y la memoria frente al pasado reciente.” *Romance Quarterly* 60. 4 (2013): 221-235. Impreso.
- Cruz Suárez, Juan Carlos y Lauge Hansen, Hans. “Literatura y memoria cultural en España (2000-2010).” *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la*

- novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Eds. Carlos Cruz Suárez y Hans Lauge Hansen. Neuchatel: Peter Lang, 2012. 21-42. Impreso.
- Díaz de Tuesta, M. José. “La vida nueva de Sánchez Mazas.” *El País*. El País, 21 mar. 2003. Web. 4 jun. 2014.
- Dinasty Warriors 4*. Koei Corporation, 2003. Web. 12 ene. 2012.
- Dumas, Alexandre. *El conde de Montecristo*. Madrid: Anaya, 2004. Impreso.
- Dupláa, Cristina. “Memoria colectiva y Lieux de la Mémoire en la España de la Transición.” *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramón Resina. Rodopi: Amsterdam, 2000. 29-42. Impreso.
- Durán, Valeria. “Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes.” *Cuadernos de Antropología Social* 24 (2006): 131-144. Impreso.
- Eggers Brass, Teresa. *Historia argentina, 1806-2004: una mirada crítica*. Ituzaingó: Maipue, 2004. Impreso.
- Egido León, Ángeles. *El perdón de Franco. La represión de las mujeres en el Madrid de la posguerra*. Madrid: Catarata, 2009. Impreso.
- El baile de la Victoria*. Dir. Fernando Trueba. Act. Ricardo Darín, Abel Ayala y Miranda Bodenhöfer. Fernando Trueba PC, 2009. Filme.
- El desencanto*. Dir. Jaime Chávarri. Act. Leopoldo María Panero, Juan Luis Panero y Michi Panero. Elías Querejeta PC, 1976. Filme.
- El embrujo de Shangai*. Dir. Fernando Trueba. Act. Fernando Tielve, Aida Folch y Ariadna Gil. Lolafilms, Eurimages, Antena 3, 2002. Filme.
- El espíritu de la colmena*. Dir. Víctor Erice. Act. Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera y Ana Torrent. Elías Querejeta PC, 1973. Filme.

El sur. Dir. Víctor Erice. Act. Omero Antonutti, Sonsoles Aranguren e Iciar Bollaín. Elías Querejeta PC, 1983. Filme.

En ausencia. Dir. Lucía Cedrón. Act. Ana Celentano, Pablo Cedrón, Juana Lanzi. Cineaturro, 2002. Filme.

Encontrando a Víctor. Dir. Natalia Bruschtein. CCC, La Lavandería, 2005. Filme.

Escobar, José. "El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español." *Revisión de Larra. ¿Protesta o revolución?* Ed. Jean-René Aymes. París: Les Belles Lettres, 1983. 161-165. Impreso.

Espinosa, Francisco. *La columna de la muerte*. Barcelona: Crítica, 2003. Impreso.

Ferrán, Ofelia. *Working Through Memory*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005. Impreso.

Ferrero, Jesús. *Las trece rosas*. Madrid: Siruela, 2003. Impreso.

Forcinito, Ana. "Narración, testimonio y memorias sobrevivientes: Hacia la posmemoria en la posdictadura uruguaya." *Letras Femeninas* 32.2 (2006): 197-217. Impreso.

Frankenstein. Dir. James Whale. Act. Boris Karloff, Colin Clive y Mae Clarke. Universal, 1931. Filme.

Fresa y chocolate. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Act. Jorge Perugorria, Vladimir Cruz y Mirta Ibarra. ICAIC, IMCINE, Telemadrid, 1993. Filme.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 14. London: Hogarth, 1917. 243-258. Web. 4 jun. 2014.

Fusi, Juan Pablo. *Franco. Autoritarismo y poder personal*. Barcelona: Suma de Letras, 2001. Impreso.

Gallón Salazar, Angélica. "Almudena Grandes, una mujer sin miedo." *Elespectador*. El Espectador, 28 ene. 2010. Web. 4 jun. 2014.

Gamboa, Santiago. *Necrópolis*. Bogotá: Norma, 2009. Impreso.

Garage Olimpo. Dir. Marco Bechis. Act. Antonella Costa, Carlos Echevarría y Enrique Piñeyro. Classic, Nisarga, Paradis, 1999. Filme.

García, Hugo y Muñoz, Javier. “La memoria política de Antonio Machado durante el franquismo y la Transición” *Hispania* 234 LXX (2010): 137-162. Impreso.

García Rubio, Pilar. “Michi Panero: última entrevista.” *Cordel de extraviados* 3-4 (2005-2006). Web. 4 jun. 2014.

Garibotto, Verónica y Antonio Gómez. “Más allá del ‘formato memoria’: la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri.” *A contracorriente* 3.2 (2006): 107-126. Web. 4 jun. 2014.

Gelman, Juan y Mara La Madrid, eds. *Ni el flaco perdón de dios: hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta, 1997. Impreso.

Gil Mugarza, Bernardo. *España en llamas. 1936*. Barcelona: Acervo, 1970. Impreso.

González-Carvajal, Luis. *Ideas y creencias del hombre actual*. Santander: Sal Terrae, 2000. Impreso.

Gopegui, Belén. *La escala de los mapas*. Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.

---. *Lo real*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.

---. Acceso no autorizado. Barcelona: Mondadori, 2011. Impreso.

Gracia, Jordi. “Mejor novela: *Ayer no más*, de Andrés Trapiello.” *El País*. El País, 18 dic. 2012. Web. 4 jun. 2014.

Grandes, Almudena. *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Tusquets, 1994. Impreso.

---. *Los aires difíciles*. Barcelona: Tusquets, 2001. Impreso.

---. *El corazón helado*. Barcelona: Tusquets, 2007. Impreso.

---. *Inés y la alegría*. Barcelona: Tusquets, 2010. Impreso.

- Grimal, Pierre. "Prometeo." *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.
- Guantanamera*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Act. Jorge Perugorría, Mirta Ibarra y Carlos Cruz. Alta, ICAIC, 1995. Filme.
- Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba." *El socialismo y el Hombre Nuevo*. México DF: Siglo XXI, 1977. 3-17. Impreso.
- Gunlaugsdóttir, Halldóra S. *Memoria e identidad en España. El corazón helado de Almudena Grandes*. MA thesis, Háskóli Íslands, 2010. Web. 4 jun. 2014.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Postdictadura y crítica cultural trasatlántica." *Iberoamericana* VI 21 (2006): 133-150. Web. 4 jun. 2014.
- Haro Tecglen, Eduardo. "El odio al fútbol." *El País*. El País, 11 sep. 1988. Web. 4 jun. 2014.
- He-Man and the Masters of the Universe*. Act. John Erwin, Alan Oppenheimer and Linda Gary. Classic Media, 1983. Serie de TV.
- Hijos*. Dir. Marco Bechis. Act. Carlos Echeverría, Julia Sarano y Stefania Sandrelli. Cecchi Gori, MiBAC, 2001. Filme.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP, 1997. Impreso.
- . *The generation of postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia UP. 2012. Impreso.
- Historias cotidianas*. Dir. Andrés Habegger. Act. Juan Pablo Bermúdez, María José Méndez. Zafra, 2001. Filme.
- Hodges, Donald C. *Argentina's "Dirty War." An Intellectual Biography*. Austin: U of Texas P, 1991. Impreso.
- Hooper, John. *Los nuevos españoles*. Madrid: Javier Vergara, 1996. Impreso.

Ibañez, Edilberta y Vargas, José. “Enfoques teóricos de la transmisión intergeneracional.”

Itztacala. Revista electrónica de psicología 5.2 (2002): n. pág. Web. 4 jun. 2014.

---. “Transmisión intergeneracional: el usos de la metodología cualitativa en un estudio de caso.” *Itztacala. Revista electrónica de psicología* 10.2 (2007): n. pág. Web. 4 jun. 2014.

---. “La diferenciación como un modelo para el análisis de las relaciones de pareja.”

Itztacala. Revista electrónica de psicología 11.1 (2008): n. pág. Web. 4 jun. 2014.

Infancia clandestina. Dir. Benjamín Ávila. Act. Natalia Oreiro, Héctor Alteri y César Troncoso. Habitación 1520, 2012. Filme.

Izarren Argia/Estrellas que alcanzar. Dir. Mikel Rueda. Act. Maite Arrese, Klara Badiola, Maite Bastos y Aitor Beltrán. Baleuko, 2010. Filme.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke: Duke UP, 1991. Impreso.

Jaroslavsky, Andrés. *The Future of Memory. Children of the Dictatorship in Argentina Speak*. London: Latin America Bureau. 2004. Impreso.

Jimeno, José María y Fernando Mikelarena. *Sartaguda 1936. El pueblo de las viudas*. Navarra: Pamiela, 2009.

Juliá, Santos. *Hoy no es ayer. Ensayos sobre historia de España en el siglo XX*. Barcelona: RBA, 2010. Impreso.

---. “¿Qué le pasó a nuestros abuelos en la guerra?” *El País*. El País, 22 ene. 2011. Web. 4 jun. 2014.

Kairuz, Mariano. “La pesquisa.” *Página 12*. Página 12, 18 mar. 2007. Web. 4 jun. 2014.

Kaiser, Susana. *Postmemories of Terror. A New Generation Copes with the Legacy of the “Dirty War”*. New York: Palgrave MacMillan, 2005. Impreso.

Kohan, Martín. "La apariencia celebrada." *Punto de vista* 78 (2004): 24-30. Impreso.

Kolesnikov, Patricia. "Laura Restrepo: ¿Se puede ser un héroe y abandonar al hijo?" *Clarín*.

Revista de Cultura N.º 28 may. 2009. Web. 20 jun. 2011

Kollmann, Raúl. "La dictadura fue también una condena al silencio." *La Clase*. La Clase, 12 mar. 2009. Web. 4 jun. 2014.

La muchacha de las bragas de oro. Dir. Vicente Aranda. Act. Victoria Abril, Lautaro Murúa e Hilda Vera. Zodiaco Procesa, Morgana, Proa, 1980. Filme.

Las compañeras tienen grado. Dir. María Inés Roqué y Guadalupe Miranda. CCC, 1995. Filme.

La televisión y yo. Notas en una libreta. Dir. Andrés Di Tella. Cineojo, 2002. Filme.

Labanyi, Jo. "History and Hauntology: or, What Does One Do with the Ghosts of the Past?"

Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*.

Ed. Joan Ramón Resina. Rodopi: Amsterdam, 2000. 65-82. Impreso.

Lattanzi, María Laura. "Nuevas construcciones y desmantelamientos de la memoria en tres documentales de cine autobiográfico argentino." *Aisthesis* 49 (2011): 101-112. Web. 4 jun. 2014.

Lazzara, Michael. "(Post-) Memory, Subjectivity, and the Performance of Failure in Recent Argentine Documentary Films." *Latin American Perspectives* 36 (2009): 147-157. Web. 4 jun. 2014.

Le comte de Monte Cristo. Dir. Josée Dayan. Act. Gerard Depardieu, Ornella Muti y Jean Rochefort. TF1, 1998. Serie de televisión.

Lirot, Julie. "Laura Restrepo por sí misma." *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007. 341-351. Impreso.

Llano, Rafael. "La ciencia primera según Gopegui." *Nueva revista de política, cultura y arte* 77 (2001). Web. 4 jun. 2014.

López, Francisca. "De *La conquista del aire* a *Lo real*: Belén Gopegui frente a los conceptos de libertad y democracia." *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura* 3.1 (2006): 54-69. Web. 4 jun. 2014.

Los aires difíciles. Dir. Gerardo Herrero. Act. José Luis García Pérez, Cuca Escribano y Carmen Elías. Tornasol, Continental, Maestranza, 2006. Filme

Los pasos perdidos. Dir. Manane Rodríguez. Act. Irene Visedo, Luis Brandoni y Concha Velasco. Anola, Atlanta, TVE, 2001. Filme.

Los rubios. Dir. Albertina Carri. Act. Analía Couceyro, Albertina Carri, Santiago Giralt, Jesica Suárez, and Marcello Zanelli. Primer Plano, 2003. Filme.

Lyotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987. Impreso.

M. Dir. Nicolás Prividera. Act. Guido Prividera y Nicolás Prividera. INCAA, 2007. Filme.

Machado Antonio. "El Dios íbero." *Antonio Machado (1875-1939). Vida y obra-Bibliografía-Antología-Obra inédita*. New York: Hispanic Institute. 1951. Impreso
---. *Obras Completas*. Tomo II. Eds. Oreste Macrí y Gaetano Chiappini. Madrid: Espasa Calpe, 1989. Impreso.

Maeda, Mahiro. *Gankutsuō: the Count of Monte Cristo*. 2 vols. New York: Del Rey/Ballantine, 2008-2009. Impreso.

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

Malena es un nombre de tango. Dir. Gerardo Herrero. Act. Ariadna Gil, Marta Belaustegui y Carlos López. Alta, 1996. Filme.

- Mangini, Shirley. *Memories of Resistance. Women's Voices from the Spanish Civil War*.
New Haven: Yale UP, 1995. Impreso.
- Manrique Sabogal, Winston. "Exorcismo literario de la dictadura." *El País*. El País, 27 mar.
2012. Web. 4 jun. 2014.
- Márías, Javier. *Los dominios del lobo*. Madrid: Anagrama, 1996. Impreso.
---. *Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara, 2002. Impreso.
---. *Baile y sueño*. Madrid: Alfaguara, 2004. Impreso.
---. *Veneno y sombra y adiós*. Madrid: Alfaguara, 2007. Impreso.
- Márquez, A. C. *Testimonio de mi tiempo (Memorias de un español republicano)*. Madrid:
Orígenes, 1979. Impreso.
- Marsé, Juan. *Si te dicen que caí*. Barcelona: Seix Barral, 1977. Impreso
---. *La muchacha de las bragas de oro*. Barcelona: Planeta, 1978. Impreso.
---. *Un día volveré*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982. Impreso.
---. *El embrujo de Shanghai*. Barcelona: Plaza y Janés, 1993. Impreso.
- Martín, Julián. "Demasiados héroes: el grito de la dictadura argentina." *Información*.
Información, 8 jun. 2009. Web. 4 jun. 2014.
- Martín de Santa Olalla, Pablo. "La iglesia durante la Transición a la Democracia: Un balance
historiográfico." *Actas de IV Simposio de Historia Actual*. Ed. Carlos Navajas
Zubeldia. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004. 353-369. Web. 4 jun. 2014.
- Matji, Manuel et al. "Entrevista con Víctor Erice." *El espíritu de la colmena (guión
cinematográfico)*. Eds. Ángel Fernández-Santos y Víctor Erice. Madrid: Elías
Querejeta, 1976. Impreso.
- Mayor, María Ester. "La fuga mental: un "no" al orden establecido en *La escala de los
mapas*, de Belén Gopegui." *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas* "El

Hispanismo ante el Bicentenario”. La Plata: Asociación Argentina de Hispanistas, 2010. 1-6. Web. 4 jun. 2014.

Memoria para armar. 3 vols. Montevideo: Senda, 2001-2003. Impreso.

Memorias del subdesarrollo. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Act. Sergio Corrieri, Daisy Granados y Eslinda Núñez. ICAIC, 1968. Filme.

Memorias rotas. Dir. Manane Rodríguez. Xamalú, TVG, 2009. Filme.

Mendoza, Eduardo. *Riña de gatos: Madrid 1936*. Barcelona: Planeta, 2010. Impreso.

Merino, José María. *El heredero*. Madrid: Alfaguara, 2003. Impreso.

Míguez, Roberto Augusto. “Comentario al poema A un Poeta futuro de Luis Cernuda.”

Espéculo: Revista de Estudios Literarios 24 (2003): n. pág. Web. 4 jun. 2014.

Mistral, Silvia. *Éxodo. Diario de una refugiada española*. Barcelona: Icaria, 2009. Impreso.

Molano Jimeno, Alfredo y Santiago La Rotta. “Escribir para sanar.” *El espectador*. El Espectador, 20 may. 2012. Web. 4 jun. 2014.

Moreira, Alejandro. “Nuestros años setenta. Política y memoria en la Argentina contemporánea.” *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Ed. Cecilia Vallina. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009. 66-102. Impreso.

Moreiras, Alberto. “Postdictadura y reforma del pensamiento.” *Revista de Crítica Cultural* 7 (1993). 26-35. Impreso.

Moreno, María. “El libro de ésta”. *Página 12*. Página 12, 23 mar. 2007. Web. 4 jun. 2014.

Muniesa, Bernat. *Dictadura y Transición: La España Lampedusiana*. 2 vols. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005. Impreso.

Muñoz Molina, Antonio *Beatus Ille*. Barcelona: RBA, 1993.

---. *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta, 1991. Impreso.

---. *La noche de los tiempos*. Barcelona: Seix Barral, 2009. Impreso.

Nachin Claude et al. *El psiquismo ante la prueba de las generaciones*. Buenos Aires:

Amorrortu, 1995. Impreso.

Nadal, Santiago. *España antes de mañana*. Barcelona: Juventud, 1974. Impreso.

Naharro-Calderón, José María. *Entre el exilio y el interior: el entresiglo y Juan Ramón*

Jiménez. Barcelona: Anthropos, 1994. Impreso.

Nash, Mary. *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*. Madrid: Taurus, 1999.

Impreso.

Navarro, Vicenç. *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en*

nuestro país. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.

---. "El insulto como argumento. Respuesta a Santos Juliá." *Elplural*. El Plural, 30 ago. 2010.

Web. 4 jun. 2014.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les lieux de la memoire". *Representation*. 26

(1989): 7-25. Impreso.

Noriega, Gustavo. *Estudio crítico sobre Los rubios*. Buenos Aires: Pic Nic, 2009. Impreso.

Nouzeilles, Gabriela. "Postmemory and Cinema and the Futures of the Past in Albertina

Carri's *Los rubios*." *Journal of Latin American Cultural Studies* 14.3 (2005): 263-

278. Impreso.

Oberti, Alejandra. "La salud de los enfermos." *Lazos de familia. Herencias, cuerpos,*

ficciones. Buenos Aires: Paidós, 2004. 125-149. Impreso.

Odartey-Wellington, Dorothy. *Contemporary Spanish Fiction. Generation X*. Newark: U of

Delaware P, 2008. Impreso.

Panero, Juan Luis. "Sin rumbo cierto." *Elcultural*. El Cultural, 5 mar. 2000. Web. 4 jun.

2014.

- Papá Iván*. Dir. María Inés Roqué. CCC, Zafra, 2004. Filme.
- Patrón Candela, Germán. *El Proceso Vallejo*. Trujillo: Libertad, 1992. Impreso.
- Pérez, Janet. "Tradition, Renovation, Innovation: The Novels of Belén Gopegui." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28.1 (2003): 115-38. Impreso.
- Pérez, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera. -110% verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012. Impreso.
- Poniatowska, Elena. *Tinísima*. México, D.F: Nueva Era, 1998. Impreso.
- Portela, M. Edurne. *Displaced Memories: The poetics of trauma in Argentine Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell UP, 2009. Impreso.
- . "Como escritor, no me interesa tomar partido: Félix Bruzzone y la memoria anti-militante." *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*. 7.3 (2010): 168- 184. Impreso.
- Prádanos, Luis I. "Writing and Engaged Novel in the Network Society: Belén Gopegui, Systemic Narratives, and Globalization." *Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing: Shaping Gender, the Environment, and Politics*. Eds. Estrella Cibreiro and Francisca López. New York: Routledge, 2013. 208-224. Impreso.
- Prado, Benjamín. *No sólo el fuego*. Madrid: Alfaguara, 1999. Impreso.
- . *Operación Gladio*. Madrid: Santillana, 2012. Impreso.
- Prividera, Nicolás. "Carta a los padres, de Nicolás Prividera." *En ciernes. Epistolarias*. 14 ago. 2011. Web. 4 jun. 2014.
- Prohibido recordar*. Dir. Josu Martínez y Txaber Larreategui. Act. Carme Riera, Nieves Torres y Balbina Lasheras. Moztu Filmak, Tentazioa y REC, 2010. Filme.
- Quílez Esteve, Laia. "En el nom del pare: Postmemòria, intimat i dol em *Papá Iván* i Encontrando a *Victor*." *Quaderns* 5 (2010): 77-83. Web. 4 jun. 2014.

- . "La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación." Tesis doctoral. Universida Rovira i Virgili, 2010. Web. 4 jun. 2014.
- . "Autobiografía y ficción en el cine documental argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático." *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Ed. Viviana Rangil. Buenos Aires: Biblos, 2007. 72-85. Impreso.
- . "Memorias protésicas: posmemoria y cine documental en la España contemporánea." *La comunicación en la universidad y la profesión de hoy*. Núm. esp. de *Historia y comunicación social* 18 (2013): 387-398. Web. 4. Jun. 2014.
- Rabanal, Hayley. *Belén Gopegui. The Pursuit of Solidarity in Post-Transition Spain*. Rochester: Tamesis, 2011. Impreso.
- Restrepo, Laura. *Demasiados héroes*. Bogotá: Alfaguara, 2009. Impreso.
- "Restrepo reflexiona sobre las heridas de la dictadura." *Los Tiempos*. 13 jun. 2009. Web. 15 jun. 2011.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998. Impreso.
- . *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. Impreso.
- Ridruejo, Dionisio. *Materiales para una biografía*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2005. Impreso.
- Robledo, Angela Inés. Reseña de *Demasiados Héroes* de Laura Restrepo. *Revista de Estudios Colombianos* 35 (2009): 64. Impreso.
- Rodrigo, Antonina. "Silvia Mistral, escritora del exilio." *El País*. El país, 22 ago. 2004. Web. 4 jun. 2014.

Rodrigo, Javier. "La Guerra Civil: Memoria, Olvido, Recuperación e Interpretación."

Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea 6 (2006). Web. 16 jun. 2013.

Rodríguez Marcos, Javier. "Estos versos que salvaron a Machado." *El País*. El País, 24 may.

2012. Web. 4 jun. 2014.

Roig, Monserrat. *La ópera cotidiana*. Barcelona: Planeta, 1983. Impreso.

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

Ruiz Torres, Pedro Manuel. "Los discursos de la memoria histórica en España." *Hispania*

Nova. Revista de Historia Contemporánea 7 (2007). Web. 16 jun. 2013.

Sánchez Ángel, Ricardo. Reseña de *Demasiados Héroes* de Laura Restrepo. *Anuario*

Colombiano de Historia Social y de la Cultura 36.2 (julio-diciembre 2010): 224-227.

Impreso.

Sánchez-Blake, Elvira. Reseña de *Demasiados héroes* de Laura Restrepo. *Letras Femeninas*

37.2 (2011): 277. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*.

México: Siglo XXI, 2006. Impreso.

Schwarzstein, Dora. *Entre Franco y Perón*. Barcelona: Crítica, 2001. Impreso

Segoviano, Mirta. "Transmisión psíquica escuela francesa." *Psicoanálisis &*

Intersubjetividad 3 (2008): n. pág. Web. 4 jun. 2014.

Semprún, Jorge. *Veinte años y un día*. Barcelona: Tusquets, 2003. Impreso.

Silva, Rossana. "Retrato del dolor de los desaparecidos argentinos". *El País*. El País, 21 may.

2013. Web. 4 jun. 2014.

Skármeta, Antonio. *El baile de la victoria*. Barcelona: Planeta, 2003. Impreso.

Solari, Hipólito. *Los años crueles*. Buenos Aires: Bruguera, 1983. Impreso.

Soldados de Salamina. Dir. David Trueba. Act. Ariadna Gil, Ramón Fontserè y María Botto.

Andrés Vicente Gómez PC, Cristina Huete PC, 2003. Filme.

Steenmeijer, Maarten. “El tabú del franquismo vivido en la narrativa de Mendoza, Marías y

Muñoz Molina.” *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the*

Spanish Transition to Democracy. Ed. Joan Ramón Resina. Rodopi: Amsterdam,

2000. 139-154. Impreso.

Stephanis, Rebecca. “La construcción del «Hombre nuevo»: el intelectual y el revolucionario

en *Memorias del subdesarrollo*, *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*.” *Brújula* 1.1

(2002): 30-36. Impreso.

Tapia Paniagua, Margarita A. y Nohemí Vélez Mendoza. “La transmisión transgeneracional

del psiquismo.” *Uaricha. Revista de psicología* 8.16 (2011): 45-52. Web. 4 jun. 2014.

The Count of Montecristo. Dir. Kevin Reynolds. Act. Jim Caviezel, Guy Pearce y Richard

Harris. Spyglass, 2002. Filme.

The Mexican Suitcase. Dir. Trisha Ziff. 212Berlin, Mallerich, 2011. Filme.

Thundercats. Dir. Katsuhito Akiyama. Act. Bob McFadden, Larry Kenney, and Earl

Hammond. Warner, 1985. Serie de TV.

Tierra y libertad/Land and Freedom. Dir. Ken Loach, Act. Ian Hart, Rosana Pastor e Iciar

Bollaín. BBC, Polygram, 1995. Filme.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.

Trapiello, Andrés. *Días y noches*. Madrid: Espasa, 2000. Impreso.

---. *Ayer no más*. Barcelona: Destino, 2012. Impreso.

Trigo, Abril, Ana del Sarto y Alicia Ríos, eds. *The Latin American Cultural Studies Reader*.

Durham and London: Duke University UP, 2004. Impreso.

Troncoso, Oscar. *Cronología y documentación. El Proceso de Reorganización Nacional.*

Tomo I. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984. Impreso.

Ugarte, Pedro. *Pactos secretos.* Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.

Un muro de silencio. Dir. Lita Stantic. Act. Vanessa Redgrave, Ofelia Medina y Lautaro

Murúa. Aleph, Channel 4, IMCINE, 1993. Filme.

Urioste, Carmen de. "Memoria de la Guerra Civil y modernidad: el caso de *El corazón*

helado de Almudena Grandes." *Revista Hispánica Moderna* 63.1 (2010): 69-84.

Web. 4 jun. 2014.

Usandizaga, Aránzazu. *Ve y cuenta lo que pasó en España.* Barcelona: Planeta, 2000.

Impreso.

Vallina, Cecilia, ed. *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y*

relato. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009.

Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina.* Buenos

Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.

---. *Historia y memorias del terrorismo de estado en la Argentina.* College Park: Latin

American Studies Center. 2001. Impreso.

Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto.* Madrid: Siglo XXI, 1998. Impreso.

Vincent, Mary. *Spain 1833-2002: People and State.* Oxford: Oxford UP, 2007. Impreso.

Werth, Brenda. *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina.* New York:

Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.

Young, James. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and*

Architecture. New Haven: Yale UP, 2000. Impreso.

Zapata Calle, Ana. "La memoria histórica como tema central en *El corazón helado.*" *LL*

Journal 4.2 (2009): n. pág. Web. 4 jun. 2014.