



Olivar, vol. 23, núm. 37, e138, noviembre 2023-abril 2024. ISSN 1852-4478
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

El sujeto implicado en la novela española actual de memoria

The implicated subject in the contemporary Spanish memory novel

 Hans Lauge Hansen
 romhlh@cc.au.dk
 Aarhus Universitet, Dinamarca

Recepción: 27 Abril 2023
 Aprobación: 29 Mayo 2023
 Publicación: 01 Noviembre 2023

Cita sugerida: Hansen, H. L. (2023). El sujeto implicado en la novela española actual de memoria. *Olivar*, 23(37), e138. <https://doi.org/10.24215/18524478e138>

Resumen: A través de un análisis de la representación del sujeto implicado (Rothberg, 2019) en cuatro novelas españolas sobre la guerra civil, este artículo intenta discutir la tendencia de cierta crítica literaria española de categorizar la típica novela de memoria de la guerra civil como una novela despolitizante (novela de la no-ideología), frente a otro tipo de novela que se considera política o contra-hegemónica. La forma de representar el sujeto implicado se considera un índice del modo ético-político (Cento Bull y Hansen, 2016) con que la novela representa el pasado violento, y la distinción entre los tres modos fundamentales, el antagonista, el cosmopolita y el agonista, se presenta como un marco teórico para la categorización de la novela de memoria.

Palabras clave: Sujeto implicado, Modo ético-político, Almudena Grandes, Rafael Chirbes, Javier Cercas, Marta Sanz.

Abstract: Through the analysis of the representation of the implicated subject (Rothberg, 2019) in four Spanish novels about the civil war, this article will discuss the tendency present in a certain part of Spanish literary critique to categorize the typical novel on the civil war as a depoliticizing novel (no-ideology novel) up against another type of novel that is considered political and counter hegemonic. The way in which the implicated subject is represented will be considered an index of the ethico-political mode (Cento Bull and Hansen, 2016) through which the novel rememorates the violent past, and the distinction between the three fundamental modes, the antagonistic, the cosmopolitan, and the agonistic, will be presented as a theoretical frame for the categorization of the memory novel.

Keywords: Implicated subject, Ethico-political mode, Almudena Grandes, Rafael Chirbes, Javier Cercas, Marta Sanz.

INTRODUCCIÓN

La mayor parte de las novelas españolas sobre la guerra civil y el franquismo publicadas durante los últimos 20 años se dedican a recuperar la memoria de las víctimas republicanas. Como la transición a la democracia en España estaba tramada por el propio régimen franquista, no hubo ningún proceso de justicia transicional,



y le tocó al campo cultural recompensar la falta de procesos judiciales. Hacer memoria de las víctimas republicanas, olvidadas durante tantos años, se entendió a partir del 2000 como una forma de hacer justicia.

El corpus de productos culturales dedicado a la memoria de la guerra civil de los últimos veinte años es inmenso, y la cantidad de novelas publicadas no menos impresionante. La mayor parte de estas narrativas se dedican a recuperar la memoria de las víctimas republicanas, y están temporalmente divididas entre el presente, desde donde el protagonista hace una investigación sobre el pasado, y el mismo pasado, caracterizado por el conflicto y la violencia. Además, la mayoría de las novelas también están caracterizadas por seguir uno de dos modos ético-políticos. Los modos ético-políticos son modalidades discursivas que básicamente configuran la relación entre cómo se representa el conflicto del pasado, el planteamiento de cuestiones ético-morales (lo bueno frente a lo malo) y el grado de reflexividad y autorreflexividad del texto. (Cento Bull y Hansen, 2016)

LOS MODOS ÉTICO-POLÍTICOS

El modo tradicional en que se narra una guerra desde el punto de vista de una de las partes involucradas es el modo antagonista, que enfoca a los “nuestros” como héroes valientes, mientras el enemigo, los “otros”, se representan como malos y feos. Es decir, los textos del modo antagonista describen –de forma poco autorreflexiva– a los personajes, calificándolos a través de las categorías morales como esencialmente “buenos” o “malos” con los republicanos siempre en el papel de los buenos y los victimarios nacionales en el papel de malos (Hansen, 2018).

Otro modo aún más extendido en la novela española actual es el modo cosmopolita, que típicamente aplica el punto de vista de la víctima al conflicto. La víctima es la parte pasiva y casi invisible en el conflicto antagonista entre héroes y villanos (Hansen, 2018), y al aplicar esta perspectiva el modo cosmopolita muchas veces narra logra convertir el conflicto en una tragedia donde ambas partes, perdedores y ganadores por igual, de forma reconciliatoria son concebidos como víctimas. Con la propagación global del discurso de la memoria del holocausto a partir de los 90 (Levy y Sznajder, 2002) este discurso entró en España por vía de la cultura de memoria de América Latina (Macciuci, 2010) donde se ha consolidado durante el principio del milenio como hegemónico en los discursos memorialísticos sobre la guerra civil y el franquismo. Es un modo de contar autorreflexivo que celebra los derechos humanos y la libertad individual como valores universales, y al fijarse en la tragedia humana de la guerra y la represión tiende a despolitizar la desigualdad y el acoso social que en un primer lugar estaban en la raíz del conflicto.

Aparte de estos dos modos predominantes, existe un tercer modo ético-político, el modo agonista. Basándose en la filósofa belga Chantal Mouffe, Cento Bull y Hansen propusieron entender el discurso de memoria que no se basa en los conceptos morales de los buenos y los malos, sino que contextualiza el relato sobre el pasado en sentido social y político, como un modo ético-político independiente (Cento Bull y Hansen, 2016). El modo agonista es altamente autorreflexivo, y al contextualizar en sentido político y social, provoca también una repolitización de la relación entre el pasado y el presente (Cento Bull, Hansen y Colom González, 2021).

Un rasgo significativo del modo agonista de hacer memoria de un pasado violento es permitir que la voz del victimario suene en su propio contexto y con su propia razón. Si el victimario de genocidio y crímenes de lesa humanidad según el modo antagonista es una caja negra de maldad, y según el modo cosmopolita todos somos víctimas de una maldad abstracta e ideológica, el modo agonista insiste en que el victimario sea una persona normal y corriente. El concepto de la banalidad del mal de Hannah Arendt (1963) viene a la mente. Al aplicar el punto de vista no sólo del victimario sino también de la gente de la “zona gris” (Primo Levi, 1989) en yuxtaposición con la perspectiva de la víctima, el modo agonista permite al lector comprender el efecto de los procesos sociales que produjeron la bestialidad, sin legitimar ni excusar. En cambio, se trata de comprender el efecto que produce la desigualdad, la marginalización, el racismo y la deshumanización, etc.

Una categoría de personaje particularmente interesante para la novela de memoria es lo que el crítico estadounidense Michael Rothberg llama “el sujeto implicado” (2019). Según él, los sujetos implicados son personajes que en la actualidad ocupan posiciones de poder y privilegio, sin ser culpables de haber hecho daño a nadie en el pasado (Rothberg, 2019, p. 1). No son víctimas, ni victimarios, sino descendientes, beneficiarios o/y perpetuadores de las injusticias cometidas en el pasado. No son directamente responsables de la violencia, es decir, no son culpables, pero están de todos modos “implicados” porque gozan de los efectos producidos por la injusticia del pasado, y forman parte del sistema que reproduce las relaciones represivas y la desigualdad económica y social en el presente.

Mi hipótesis es que la representación de los sujetos implicados puede funcionar como índice para los modos ético-políticos de las novelas de memoria. En las novelas predominantemente escritas de acuerdo con el modo antagonista los implicados aparecen moralmente segregados, es decir, divididos entre los malos que ignoran su propia implicación y defienden sus privilegios, y los buenos que sí la reconocen y actúan acorde. En las novelas escritas según el modo cosmopolita los implicados están típicamente retratados como personajes que tienen que reconciliarse con el pasado, tanto el suyo como el pasado violento de sus antecesores, para encontrar su propia identidad en el presente. En muchos casos la distancia entre pasado y presente se plasma como siendo tan larga, que el pasado violento sólo afecta a los implicados por su manera de interpretar su propia historia e identidad. No obstante, conocer y reconocer lo que sucedió en el pasado se concibe como imprescindible para darles clausura a los conflictos del pasado y reconciliar las tensiones del presente. Finalmente, la representación de los implicados en el modo agonista rompe con los esquemas narrativos anteriores, ya que las novelas se empeñan en explicar cómo las injusticias del pasado tienen repercusiones en el presente, y cómo las relaciones de poder en la actualidad hasta cierto punto determinan las formas en que el sujeto implicado responda a su propia situación.

Enfocar a los descendientes de los esclavistas, los beneficiarios del colonialismo y los perpetuadores de la desigualdad como “implicados” rompe evidentemente con el principio de la universalidad. El principio de universalidad insiste en la igualdad de los seres humanos, pero como las injusticias del pasado siguen teniendo importancia en relación a la distribución de bienes y derechos y en la manera en la que construimos nuestras identidades frente al “otro”, no somos todos iguales. El principio de universalidad de los valores occidentales está en la base de la ideología liberal, enmarca los derechos humanos entendidos como estrategia de liberación y es el punto cardinal que para Levy y Sznajder justifica sacralizar el discurso de la memoria cosmopolita con su foco en el sufrimiento de la víctima como *a global moral touchstone*. (Levy y Sznajder, 2002, p. 93) En este sentido, el modo cosmopolita está destinado a reconfortar a un lector que probablemente viva en un país occidental, democrático y pacífico, horrorizándolo con una historia sobre un pasado terrorífico. En cambio, el concepto de “implicación” intenta reorientar los estudios de la memoria hacia la posición del propio destinatario, invitándole a reflexionar sobre su propia posición como implicado.

PLANTEAMIENTO CRÍTICO

Basándome en esta breve presentación del concepto del sujeto implicado y la teoría de los modos ético-políticos, voy a examinar a continuación cómo se representan los sujetos implicados en cuatro novelas de memoria sobre la guerra civil y el franquismo: *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes, *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes, *El monarca de las sombras* (2017) de Javier Cercas y *Pequeñas mujeres rojas* (2020) de Marta Sanz. Elijo a estas cuatro novelas porque dos de sus autores, Chirbes y Sanz, aparecen en la nómina que, según una serie de críticos literarios españoles, representa la repolitización política de la novela española a partir del 15M. Otros dos, Grandes y Cercas, pertenecen, según la misma crítica, a la llamada “novela de la no-ideología” de la sociedad postpolítica. Uno de los máximos exponentes de esta idea es David Becerra Mayor (2015, 2021; Becerra Mayor et al, 2015).

Según Becerra Mayor, el capital se “hizo naturaleza” después de la caída del muro y la desaparición de la Unión Soviética, (2015, pp. 10, 20) con lo cual el discurso literario hegemónico se convirtió en una institución casi apologetica, que “reproducía y legitimaba – [...] – la ideología dominante capitalista, haciendo invisibles sus conflictos y la contradicción radical del sistema capital/trabajo” (Becerra Mayor, 2015, p. 10). El crítico describe la novela de esta sociedad post-democrática como “la novela de la no-ideología”, donde los conflictos políticos y sociales estaban desplazados, y se interpretaban en clave individual, como conflictos en el interior del sujeto (2021, pp. 64-65). Sujetos preocupados por encontrar su propio lugar en el mundo y la historia, y por la construcción de su identidad individual (2021, p. 71). Según Becerra Mayor, el porcentaje más alto de las novelas sobre la guerra civil y el franquismo, producidas a partir del cambio de milenio y hasta 2011, pertenecen a esta vertiente postmodernista (2015) porque utilizan el tema político como una especie de telón de fondo para centrarse en conflictos de corte “individual, psicologista o moral” (2021, p. 71). Son novelas que evitan la contextualización de la guerra en sentido político y social, y que desvinculan el pasado con el presente. Es decir, el pasado se describe como si “sus eventos formaran parte de un mundo distinto, ajeno al nuestro” (2021, p. 71).

Después de muchos años de literatura dócil y postmodernista, cuya función principal era venderse en el mercado como otra mercancía y confirmar la ideología neoliberal del sujeto individual, surge, según Becerra Mayor, durante la década de los 10, un discurso literario *otro*, un discurso disidente que replantea cuestiones de índole política (2021). A lo largo de la década de los 10, empieza a hacerse patente una serie de autores, tanto nuevos como ya consagrados, que vuelven a centrarse en problemas de índole colectivas, relacionados con la realidad política y social. Hacen visible el capitalismo como sistema, junto con sus lamentables efectos en forma de condiciones precarias de trabajo, de vivienda, etc. El punto de partida para este cambio político es, según el citado autor, el 15M, que él entiende como “acontecimiento”, en el sentido dado por Alain Badiou.

La nomenclatura para señalar este cambio en la novelística española empieza a menudo con el nombre de Rafael Chirbes para seguir con los de Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa y Marta Sanz (Becerra Mayor 2015, 2021, pp. 81, 94-95; Touton 2022, p. 2; Ayete Gil, 2022) entre otros. Lo típico es mencionar que estos autores en sus textos reconocen el conflicto social, tanto en sentido histórico como en la sociedad actual, y que pintan las relaciones entre las clases sociales como relaciones antagónicas.

Frente a esta hipótesis y esta nomenclatura resulta importante destacar las importantes diferencias que hay también entre, por ejemplo, Rafael Chirbes y Marta Sanz y por otro lado las similitudes entre Almudena Grandes y Marta Sanz. El foco en la representación de los sujetos implicados y la teoría de los modos ético-políticos me van a servir de herramientas metodológicas para hacerlo.

ALMUDENA GRANDES: *EL CORAZÓN HELADO* (2007)

El protagonista de la novela es Álvaro Carrión, un hombre de unos treinta años de una familia rica, que vive en Madrid a principio del milenio. En el entierro de su padre (Julio Carrión) Álvaro encuentra a Raquel Fernández Perea, una mujer de su misma edad de quien se enamora de forma obsesiva. Raquel pertenece a una rama remota de su propia familia que se vio obligada a exiliarse en Francia por razones políticas después de la guerra. El abuelo de Raquel era oficial del ejército republicano, y la familia dejó atrás una considerable fortuna en el momento de refugiarse. A través de Raquel, Álvaro llega a conocer la historia de su propia familia durante la guerra civil y la postguerra, y se sumerge en un proceso de investigación que incluye a sus propios padres. La novela cambia de forma regular entre capítulos narrados en primera persona por un narrador homo e intradiegetico, Álvaro, que relata su historia en el presente, junto a una serie de capítulos narrados en tercera persona por un narrador hetero y extradiegetico que relata los eventos del pasado, desde la guerra civil y la posguerra hasta la actualidad.

A través de la investigación, Álvaro llega a descubrir cómo su padre no solamente le robó la fortuna a la familia de Raquel después de la guerra en el contexto del expolio general de los bienes de los vencidos por

parte del régimen, sino que también abandonó a su propia madre, la abuela de Álvaro, a quién dejó morir en una cárcel debido a sus creencias políticas (p. 1123). La imagen que la novela pinta de Julio Carrión es la de una persona cínica, que sabe aprovecharse de su capacidad de hacer que todo el mundo en todos los contextos políticos y sociales confíe en él. Tenía por ejemplo tanto el carnet de la JSU como el de las JONS de 1937 y 1941, respectivamente; participó en la campaña de la División Azul cuando pensaba que los nazis iban a ganar la segunda guerra mundial; y vivió entre los republicanos españoles exiliados en Francia entre 1945 y 1947, cuando pensaba que los aliados iban a invadir España. Una vez vuelto a España les robó la fortuna y las posiciones a los republicanos que le habían mostrado su confianza y colaboró con el régimen para levantar su empresa de construcciones. Finalmente, supo aumentar aún más su fortuna al presentarse como antifranquista durante la transición.

La madre de Álvaro (Angélica) también está descrita como una mujer cínica y fría. No solamente rechaza de forma rotunda saber nada del asunto cuando Álvaro se enfrenta a ella acerca de las acusaciones al padre, sino que también está dispuesta a arriesgar la relación con su propio hijo si él no deja de interesarse por el asunto. A través de los capítulos contados por el narrador hetero y extradiegético sabemos que Angélica madre no solamente fue corresponsable del robo, sino que ella misma traicionó a su propia madre en el acto, lo cual le deja al lector la impresión de una persona fundamentalmente inmoral y egoísta, si no mentalmente trastornada.

La historia del pasado demuestra claramente que el origen de las riquezas de la familia Carrión se debe al crimen original cometido frente a la familia de Raquel, con lo cual Álvaro y sus tres hermanos (Rafael, Angélica y Julio) no solamente son descendientes de un criminal, sino también beneficiarios del despojo en cierto sentido perpetuadores de la injusticia, ya que la familia sigue cultivando y expandiendo su imperio financiero. Interpretado desde el prisma del sujeto implicado resulta interesante estudiar cómo la novela representa las diferentes reacciones de los personajes frente a la revelación del crimen. Los tres hermanos de Álvaro, todos mayores que él, no quieren oír hablar del pasado y de las acusaciones al padre, pero una vez confrontados con las pruebas admiten que tuvieron conocimiento del crimen original desde su juventud. No obstante, se resisten a reconocer su propia implicación, pero en diferente grado.

El hermano mayor, Rafael, tiene la ambición de seguir los pasos de su padre como magnate. Está descrito como una persona no muy inteligente, pero con un temperamento incontrolable. Frente a las acusaciones a su padre, Rafael insiste en que el pasado no tiene nada que ver con su vida actual. Dice que es “una historia muy antigua, que carece de importancia” y que “no debemos valorar” (p. 1120). Cuando Álvaro le sigue atormentando con pruebas contra su padre, reacciona agrediéndole físicamente. La hermana, Angélica, está descrita como más lista que su hermano Rafael, pero también fría y cínica como su madre (p. 1020-21). Está casada por razones prácticas con un hombre de una familia socialista, pero ella misma carece de cultura política (p. 1122). Pide al final que Álvaro no le diga nada a su marido sobre el expolio de la postguerra (p. 1138) porque lo que a ella le importa más es mantener la fachada. El tercer hermano, Julio, el más joven entre los tres, resulta profundamente afectado por el conocimiento de la historia criminal de su propia familia. De manera postraumática tiene una memoria fotográfica de la noche cuando los tres hermanos se enteraron de los sucesos del pasado (pp. 1020 y 1023), y admite que la historia le da pena y vergüenza porque no le pareció justa (p. 1023). Durante toda su vida le ha costado asumir responsabilidad en sentido social, y se ha convertido en un hombre mujeriego y de soluciones fáciles y superficiales. Dice de sí mismo “[m]e acostumbré a vivir como los demás, como no supiera...” (p. 1025) y que “[p]apá no era bueno, pero eso no tiene nada que ver con nosotros” (ibid.).

Finalmente, el propio Álvaro es el único de entre los hermanos que no se involucró en el mundo de los negocios, pero es también el más mimado. Álvaro debe su carrera académica al dinero de su padre, quien le pagó sus estudios y de esa forma aseguró que Álvaro podía sentirse puro, bueno y progresista (p. 1134). Sin embargo, cuando la verdad sobre el pasado se le empieza a revelar, no duda en seguir tirando del hilo y, frente a las rotundas negaciones de sus hermanos de reconocer su condición de sujetos implicados, insiste en

que “eran tiempos duros, pero sí podemos valorar y hasta juzgar” (p. 1129). Con palabras de Bruce Robbins podemos decir que se da cuenta de que su destino está relacionado causalmente con el sufrimiento de otros distantes (2017, p. 3), y que el hecho de reconocerlo e insistir en que otros cercanos (sus hermanos) también lo reconozcan se puede considerar un acto de “disidencia empoderada” (*empowered dissent*, Rothberg, 2019, p. 21). Al final de la novela actúa en acuerdo a su propia implicación como beneficiario y elige irse a vivir con Raquel.

En su libro *La guerra civil como moda literaria* David Becerra Mayor considera que la novela pertenece a la llamada narrativa de la no-ideología, y que la trama tiende a desvincular el pasado con el presente. Sus argumentos son, entre otros, que la recuperación que hace la novela de la memoria de los vencidos en ningún momento “pretende cuestionar una clase dominante cuya posición social y riqueza fue labrada ilegítimamente en los años del franquismo” (2015, p. 67) y que la trama implica que el pasado deje de intervenir en el presente (2015, p. 68). No estoy de acuerdo. Es verdad que la historia de amor entre Álvaro y Raquel se sirve de la guerra civil como un telón de fondo, pero es un telón que tiene unas repercusiones directas y muy fuertes en las vidas de los personajes en la actualidad. Y también es verdad que ni Álvaro ni Raquel pertenecen a la clase obrera, pero, ¿qué más da? Como explica Michael Rothberg, los actos de “disidencia empoderada” pueden conllevar nuevas políticas colectivas que permitan crear nuevas alianzas entre sujetos de diferentes posicionamientos sociales. (Rothberg, 2019, p. 21) Presuponer que sólo las narraciones que incluyan a personajes / representantes de la clase obrera pueden ser consideradas historias políticamente progresistas y contrahegemónicas es volver a una teoría literaria dogmática parecida a la del KOMINTERN de los años treinta. En cambio, mostrar –aunque sea de forma ficticia– cómo la riqueza acumulada por unas pocas familias de la élite nacional se origina en el expolio violento y criminal de la guerra civil y la postguerra puede cambiar lo que Jacques Rancière llama la repartición de lo sensible.

Resumiendo, podemos decir que *El corazón helado* cuenta una historia apasionante y sentimental que vincula el pasado violento directamente con la distribución de bienes en la España actual. En este sentido es una novela política y contrahegemónica que, de forma antagonista, aplica juicios morales directamente a los personajes. Los cuatro hermanos del magnate Julio Carrión son todos sujetos implicados (descendientes y beneficiarios), pero reaccionan de forma muy diferente. Sólo uno, el protagonista Álvaro, es capaz de asumirlo y actuar acorde a ello, mientras los demás deniegan la relevancia que tiene el pasado en el presente y siguen siendo, en este sentido, perpetuadores de la injusta distribución de bienes.

RAFAEL CHIRBES: *EN LA ORILLA* (2013)

El narrador principal de la novela es el mismo protagonista, Esteban, un hombre de unos setenta años, dueño de una carpintería que heredó de su padre republicano a quién está cuidando. Esteban no tuvo nunca mujer, ni hijos. De joven estaba enamorado de una mujer de familia pobre, Leonor, pero ella rompió la relación con Esteban y se mudó a Madrid donde se casó con el amigo de verano de Esteban, Francisco Marsal, de familia acomodada y franquista. Los dos se hicieron ricos y famosos (restaurantes, vinos, política), mientras Esteban se quedó en el pueblo. El padre de Esteban está cuando se desarrolla la novela justo en el momento de estallar la crisis financiera de 2009, enfermo en fase terminal. El lugar, un pueblo llamado Olba, está geográficamente ubicado cerca de Misent, el Macondo de Chirbes. El pueblo está además situado a la orilla de un pantano, símbolo central de la novela de un mundo en estado de descomposición, tanto económica como moralmente. Justo antes de la quiebra bancaria Esteban invirtió todos los ahorros de su padre en la especulación inmobiliaria de un empresario de la construcción, y con la crisis bancaria lo perdió todo. Tuvo que cerrar la carpintería y despedir a los empleados y, en la actualidad de la narración, enfrenta la cárcel por falsificar la firma de su padre. Desesperado, termina suicidándose después de haber matado al padre en el pantano.

En esta novela el personaje principal no es el gran empresario voraz de la construcción como sucede en otras novelas del mismo autor, p.ej., Carlos Ciscar de *Los disparos del cazador*, José Ricart de *La caída de Madrid* o Rubén Bertomeo de *Crematorio*. Esteban es el pez chico de la zona gris, que sufre la violencia blanda de los más poderosos, pero que al mismo tiempo traiciona a los suyos; es decir, a los cinco empleados y a su propia familia. Esteban encarna, según Daniela Serber, “la desmemoria histórico-política” (2016, p. 68) porque Esteban no quiere escuchar las memorias del padre republicano. No obstante, en el momento de tomar la decisión de suicidarse, se entrega al proceso de memoria personal. Todo el segundo capítulo de la novela, que es la parte absolutamente dominante, consiste en una “mímesis” de los procesos mentales de memoria (Neumann, 2010 p. 333) de Esteban.

El discurso de memoria es un mono-diálogo con otras voces que resuenan dentro de la corriente de pensamientos de Esteban (Basanta, 2015). Eso quiere decir que el discurso delimita el conocimiento sobre el mundo ficticio a la perspectiva subjetiva de este personaje sobre quien se sitúa la focalización, independientemente de si se trata de un discurso en primera o tercera persona. Desde luego, la forma de discurso de primera persona crea una identificación más íntima con el personaje por parte del lector, pero a través del cambio de perspectiva hacia otros personajes, el lector será capaz de formarse su propia idea de lo que pasa. Cuando otros personajes diferentes de Esteban se apoderan de la palabra en primera persona, sus discursos estarán marcados con letras en cursiva. No obstante, las voces son difíciles de separar entre sí, porque el mono-diálogo interior incluye los discursos de otros personajes, cuyas palabras no quedan marcadas en el texto.

Esteban vive una vida frustrada e infeliz, incapaz de independizarse de su padre, y a la vez profundamente determinado por la derrota de éste, hasta el momento en que el padre ya no es capaz de dominarle, y Esteban comete el fraude que le introduce en el mundo de la especulación. En el momento en que quiere dejar el mundo de los derrotados para ganarse una parte del dinero que comparten los empresarios grandes, es decir, pasarse a la categoría del beneficiario y sujeto implicado, estalla la crisis financiera y lo destruye. El papel de descendiente real de los victimarios y beneficiario de las injusticias del pasado pertenece a Francisco Marsal, su amigo de juventud, que siguió siendo rico y famoso e incluso le robó la novia a Esteban. En palabras del propio autor, podría el sujeto implicado desde los años finales del franquismo hasta la crisis cambiar ideología por dinero, pero con la crisis económica y financiera se extiende la podredumbre del pantano para devorar y destruir a los que quieren subir la escalera social.

No se le ocurre en ningún momento a Chirbes establecer analogías morales entre los victimarios como malos y las víctimas como buenas e inocentes, ni tampoco se le ocurre prolongar las deficiencias morales a sus descendientes. En cambio, insiste, conforme con el concepto de la memoria agonista, en desplegar la perspectiva subjetiva de personajes implicados e incluso responsables o directamente culpables de los crímenes históricos y, al contextualizar los procesos políticos y sociales que llevaron a estos sujetos a ser lo que son, nos hace comprender no sólo cómo el pasado sigue teniendo una influencia importante en el presente, sino también cómo nuestra sociedad actual sigue produciendo las mismas condiciones políticas y sociales que facilitan la emergencia del crimen, la corrupción y la violencia.

JAVIER CERCAS: *EL MONARCA EN LAS SOMBRAS* (2017)

Es difícil no leer *El monarca de las sombras* (*El monarca*) en diálogo con la obra que consagró a Javier Cercas como autor, *Soldados de Salamina*, de 2001 (*Soldados*)¹. No sólo vuelve Cercas 16 años después de la publicación de su primer éxito a escribir sobre un falangista de la guerra civil, en sí un hecho destacable, sino que repite la forma autoficcional e incluso crea unas pistas muy visibles para que el lector establezca esa relación dialógica entre las dos novelas. En el primer capítulo de ambas novelas puede el atento lector encontrar una serie de paralelismos, como por ejemplo la reproducción de dos artículos (dos páginas y media

cada uno) publicados en *El País* más o menos al mismo tiempo (11 de mayo y 28 de diciembre de 1999 respectivamente), y la autodeclaración “miento” por parte del narrador.

En *El monarca* Javier Cercas narrador se decide a buscar información sobre su tío-abuelo Manuel Mena, un falangista extremeño, voluntario en el ejército insurgente de Franco, que murió en la batalla del Ebro en 1938 a los 19 años. Para su madre, que le conoció de niña, el tío Manolo siempre había sido un héroe, y cuando ya se ha hecho mayor, Cercas narrador empieza a buscar información sobre su tío abuelo para entender esa admiración de su madre. Empieza a través de canales tradicionales (fondos, fotos, cartas, entrevistas, etc.), pero en algún momento toma la decisión de irse al pueblo Ibahernando en Extremadura, que es donde vivió su familia antes de emigrar a Cataluña. Allí establece contacto con sus familiares y entra en diálogo con amigos y conocidos de sus parientes.

Para el autor/narrador que, según su auto-imagen, es de izquierdas, el pasado de su familia franquista se había convertido en una vergüenza y un tabú, de manera que, si en *Soldados* el narrador auto-ficcional lucha con su propia identidad a través de la historia de Rafael Sánchez Mazas que no logra plasmar como víctima, en *El monarca* el autor real cuenta la historia real de su propia familia para enfrentarse con el tabú y la vergüenza contra los que ha luchado durante toda su vida adulta: ser el descendiente de una familia franquista, ser un sujeto implicado. Leído de esta forma, el protagonista real de las dos novelas es el narrador mismo en busca de su propia identidad, y el retrato de Sánchez Mazas en *Soldados* aparece como una historia pantalla para la historia real de *El monarca*. La pregunta es ¿cómo lo hace? ¿Cómo asume el hecho de ser un sujeto implicado?

Por un lado, construye a su tío abuelo y los demás falangistas del pueblo como víctimas de una ideología totalitaria. El narrador imagina decir a su madre lo siguiente:

Que tu tío Manolo no murió por la patria, mamá. [...] Que murió por nada, porque le engañaron haciéndole creer que defendía sus intereses cuando en realidad defendía los intereses de otros [...] Que murió por culpa de una panda de hijos de puta que envenenaban el cerebro de los niños y los mandaban al matadero. (2017, p. 269).

Por otro, construye la guerra como condición de la existencia humana en la que participa “la gente”, sin discriminar. Esta universalización de la experiencia de la guerra se expresa por ejemplo a través de las comparaciones alegóricas entre Manuel Mena y la representación de Aquiles en la *Iliada* (héroe) y la *Odisea* (muerto deseando ser vivo) respectivamente. En otro párrafo que el narrador piensa dirigir a su madre, dice:

[Manuel Mena] quería ser Aquiles, el Aquiles de la *Iliada*, y a su modo lo fue, o al menos lo fue para ti, pero en realidad es el Aquiles de la *Odisea*, y que está en el reino de las sombras maldiciendo ser en la muerte el rey de los muertos. (2017, p. 269).

Lo importante no es si la gente pertenece a uno u otro bando político, a los vencedores o a los vencidos, sino que hayan padecido “la guerra”. Esta manera de construir la relación individual del sujeto con su destino también determina la manera en que el narrador construye la relación del sujeto individual con la, o más bien con *su*, historia. Considerado desde este punto de vista puramente individual, Manuel Mena merece ser recordado como todos los demás que participaron en “la guerra”, ya que no tiene culpa de las atrocidades cometidas.

El deseo de deshacerse de la implicación como descendiente influye en la misma forma de contar: el diálogo consensuado (Hansen, 2016) entre el narrador y una serie de personajes del mismo mundillo cosmopolita, algunos representantes locales y otros personajes investidos con un incuestionable capital cultural, como es el caso de David Trueba. Los diálogos forman parte de un proceso de mimesis de producción de la memoria cultural, por ejemplo, cuando el narrador se entrevista con testigos, o con los hijos o nietos de ellos, y con expertos e historiadores. Todos los entrevistados están básicamente de acuerdo en lo erróneo que es hoy, después de tantos años, juzgar lo que pasó en el pasado, y las entrevistas sirven para consensuar la interpretación de los falangistas locales como víctimas inocentes de las ideologías totalitarias.

El sujeto implicado es el mismo Javier Cercas autor que, en dos ocasiones diferentes crea un *alter ego* narrador para librarse por el hecho de sentirse implicado. En 2001 le pareció imposible escribir sobre su propia familia, y el intento de convertir a Sánchez Mazas en una víctima fracasó. Tenía que inventar al

héroe Miralles para que funcionara la narración. En cambio, en 2017 sí le pareció posible, y al escribir la historia de sus familiares vencedores, los convirtió en víctimas. De este modo la novela sigue fiel al modo cosmopolita de hacer memoria, según el cual es necesario conocer y reconocer las injusticias cometidas en el pasado siempre que el pasado siga siendo pasado, y no intervenga en el presente. Lejos de tratarse de una “disidencia empoderada” en sentido de Rothberg (2019 p. 21) se trata más bien de una legitimación política de la participación fascista. En este sentido la novela no cambia la repartición de lo sensible en el sentido de Jacques Rancière, sino que la confirma.

MARTA SANZ: *PEQUEÑAS MUJERES ROJAS* (2020)

La novela de Marta Sanz cuenta la historia de Paula Quiñones, una mujer de mediana edad que llega al pueblo de Azafrán para asistir como voluntaria a las exhumaciones de las fosas comunes durante sus vacaciones en 2012. Paula es la exmujer de Arturo Zarco, el protagonista-detective de otras dos novelas de la misma autora, *Black, Black, Black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012). Paula es bonita (se parece a la actriz Soledad Miranda, 233), pero coja, ya que tiene una pierna parálitica. Paula y Rosa con quien colabora, hacen entrevistas a los locales de Azafrán y, a través de este trabajo, se dan cuenta de que debe haber más fosas comunes de las ya conocidas en el pueblo, porque la cantidad de fosas no corresponde con la cantidad de personas desaparecidas durante y después de la guerra. Las dos mujeres empiezan a investigar el asunto.

Paula se hospeda en el gran hotel del pueblo, cuyo dueño es el anciano Jesús Beato. El viejo resulta también ser el delator y responsable principal de todas las ejecuciones cometidas en la región durante y después de la guerra. Antes de la guerra anotó en un cuaderno suyo no solamente quiénes pertenecían a cada lado, sino también información sobre la propiedad del patrimonio local. Como resultado de sus delaciones, ciertas y falsas, Jesús Beato se quedó después de la contienda con todas las posiciones de sus víctimas y, en la actualidad, a sus 100 años, él, sus hijos y su nieto son los dueños de todo el pueblo y de sus alrededores. Los descendientes de Jesús Beato sacan provecho de esta riqueza acumulada durante y después de la guerra, y están, según la terminología de Rothberg, implicados como descendientes, beneficiarios y perpetuadores del crimen. Estos sujetos implicados son los hijos de Jesús Beato, Luis, Samuel y Fausto, junto con Analía, la mujer de Samuel y su hijo común, David. Nadie siente ningún remordimiento por su implicación en los crímenes originales del anciano Jesús Beato salvo quizás Samuel (p. 239). Él y su hermano Luis llevan tiempo discutiendo la herencia porque Luis cuestiona la venta de unas tierras para una gasolinera, pero cuando Samuel intenta denunciar al padre y dejarle a Paula el antiguo cuaderno, Analía, Luis y Paquita, la mujer de Luis, le asesinan a sangre fría, colgándole de un árbol (2020, p. 243). En una entrevista posterior al asesinato, Paquita, la cuñada, revela los motivos del crimen:

La gasolinera fue un ardid. No nos importaba nada. O más bien nos importaba todo. Nos importaban los aserraderos, las fábricas de muebles, los pisos, las acciones, los aparcamientos, las casas rurales que eras todas nuestras, nos importaba todo lo que se podía evaporar u oxidarse de golpe. Las reclamaciones. El escándalo. El jardín [donde están las fosas comunes de la guerra civil. Nos importaba ... ¡La reputación! (2020, p. 248)

Aquí reconoce este personaje secundario la importancia de la herencia económica en el presente para los descendientes de aquellos que se enriquecieron durante la guerra civil y la postguerra. Pero la violencia no termina aquí. El nieto de Jesús Beato, David, hijo de Samuel y Analía, se enrolla en una relación amorosa con Paula, pero al final la acaba matando de forma absolutamente salvaje, o por haber roto la relación amorosa que tuvo con él o por seguir tirando del hilo del crimen del pasado, o por ambos motivos, no se sabe con exactitud.

La historia está contada por varios narradores. Por un lado, aparece un coro compuesto por las voces de los difuntos en las fosas comunes, hombres, mujeres y niños por igual. El coro funciona como el coro de una tragedia griega, haciendo comentarios a la trama y emitiendo juicios morales; en algunas partes incluso funciona como narrador principal (la parte sobre la juventud de Jesús y sus crímenes). Por otro lado, tenemos

como lectores acceso a unas cartas escritas por Paula destinadas a su amiga Luz Arranz, que también es la madre de Olmo, un joven homosexual de quién Zarco (el exmarido homosexual de Paula) está enamorado. Las cartas de Paula a Luz están marcadas con letra en cursiva en la novela. Una tercera forma de contar consiste en un relato en tercera persona escrito por Luz, basándose tanto en las cartas de Paula como en los informes forenses sobre el asesinato y diversas entrevistas y conversaciones que ella misma ha llevado a cabo después de la muerte de Paula. Incluso llegó a entrevistarse con los convictos por el crimen en la cárcel, entre otras, Paquita, como ha sido mencionado arriba.

La novela está escrita en un estilo neobarroco con descripciones físicas grotescas –fetos devorados por cerdos que después serán comidos en forma de salchichón o morcilla (p. 161) –, la mutilación física de Paula (pp. 227-31 y 284-90) y enumeraciones acumuladoras de asociaciones libres (p. 148). En ciertas secciones el estilo se acerca al realismo paródico y grotesco de un Valle Inclán en sus esperpentos. La ironía y la travestía paródica de diferentes géneros, epistolario, realismo mágico, novela detectivesca negra, *Western*, etc., son también rasgos característicos. En general, el texto está repleto de referencias intertextuales, tanto a textos clásicos como a la cultura pop, que se complementan con repetidas referencias metatextuales al mismo relato como texto, trama, género en comparación con otros medios (como películas) y géneros (como el *Western*, etc.).

Resumiendo, se puede decir que en este universo ficticio los beneficiarios y los descendientes-herederos sólo tienen dos opciones en el momento en que la sociedad civil o el estado se decide a investigar los crímenes del pasado a fondo: o reconocer su papel de implicados y actuar acorde con su deber ético-moral como Samuel, o intentar defender el secreto y silenciar a los que quieran hablar. Cuando eligen esta última opción, convierten a sus adversarios en enemigos que tienen que eliminar.

Todos los victimarios, tanto el victimario histórico Jesús Beato como los implicados convertidos en victimarios en el presente, llevan las marcas físicas de su maldad. El anciano Jesús Beato es el victimario del crimen principal, y como personaje está descrito como una mala persona con una personalidad directamente depravada. Físicamente es un hombre pequeño y calculador con ojos rojizos, “de depredador nocturno. Roedor” (p. 294), es decir, es antipático, poco atractivo o directamente feo. Lo mismo se puede decir de los demás implicados: son físicamente abominables, “guarras” y vulgares; David incluso tiene los ojos rojizos “de roedor” de su abuelo Jesús. La maldad hasta se describe como una descendencia genética:

A la madre y al hijo [...] les salió el gen malo de Tomé Melgar [abuelo de Analía que asistió Jesús Beato en sus crímenes] que se multiplicó por cien mil con la putrefacción del entorno, las flores con olor a muerto [porque la rosaleta estaba creada encima de la fosa común], los sacos de pesetas, las manitas juntas para rezar, las viles enseñanzas suaves del abuelito Jesús, que, con sus combinatorios celulares [es decir, al casar su hija Analía con un hijo suyo, Samuel], también había arraigado en la cadeneta desoxirribonucleica [cadena de ADN] de David. (pp. 320-21)

La novela llega de esta manera a repetir de forma invertida la teoría del gen rojo del psiquiatra franquista Antonio Vallejo-Nájera, quien fue el responsable de la práctica eugenésica del franquismo y la escandalosa venta de niños. Tanto el victimario original, Jesús Beato, como sus descendientes, los sujetos implicados, son no solamente feos o de otra manera físicamente marcados por esta misma maldad, sino que son también genéticamente determinados para la maldad. De este modo se inscribe la novela en el modo antagonista en sentido ético-político.

CONCLUSIONES

La hipótesis y el planteamiento crítico de este artículo han sido dobles: por un lado supusimos que la representación de los sujetos implicados podría servir como índice para el modo ético-político con que el texto hacía memoria de la guerra civil y el franquismo, y por otro que esta misma aplicación del concepto de

los modos ético-políticos a las cuatro novelas podría servir para revisar la distinción entre la novela de la no-ideología y la novela política propuesta de, entre otros, David Becerra Mayor.

En *El corazón helado*, *En la orilla* y *pequeñas mujeres rojas* se destacan los efectos directos del pasado en el presente como continuidades de desigualdad y relaciones de poder. En este sentido son novelas que contribuyen a repolitizar la relación entre pasado y presente. En *El corazón helado* los cuatro hermanos de Julio Carrión son sujetos implicados (descendientes y beneficiarios), pero sólo el protagonista, Álvaro, es capaz de asumirlo y actuar acorde. Sus tres hermanos, crecidos con los mismos padres y debajo de circunstancias iguales, reaccionan con insensibilidad, avaricia y hasta violencia física. La diferencia entre una y otra forma de actuar sólo se puede explicar a través de criterios morales, aplicados a los personajes individuales.

El mismo uso antagonista de los conceptos morales aplicados directamente a los personajes se puede encontrar en *pequeñas mujeres rojas*, donde los descendientes-beneficiarios sólo tienen dos opciones en el momento en que se revela la verdad histórica de su riqueza actual: o reconocer su implicación y actuar acorde, o intentar defender el secreto con todos los medios a su disposición. Samuel decide denunciar a su padre, pero su mujer, su hermano y su cuñada toman la decisión de asesinarlo, mientras su hijo, David, cumple con la maldad más feroz al maltratar y rematar a Paula. En cambio, no se le ocurre a Chirbes distinguir entre malos y buenos, ni tampoco se le ocurre prolongar las deficiencias morales a los descendientes. Chirbes contextualiza los procesos políticos y sociales que llevaron a sus personajes a ser lo que son, y nos hace comprender como lectores que nuestra sociedad actual sigue produciendo las mismas condiciones políticas y sociales que facilitaron el crimen, la corrupción y la violencia en el pasado.

Frente a las tres novelas arriba mencionadas, *El monarca* representa el pasado como un país ajeno que nada tiene que ver con el presente. En la novelística de Javier Cercas es el mismo autor el que en dos ocasiones diferentes crea un *alter ego* narrador para librarse por el hecho de sentirse implicado. *El monarca* sigue fiel al modo cosmopolita de hacer memoria, según el cual es necesario conocer y reconocer las injusticias cometidas en el pasado siempre que el pasado sigue siendo pasado, y no interviene en el presente. Lejos de tratarse de una “disidencia empoderada” en sentido de Rothberg (2019, p. 21) se trata más bien de una legitimación política de la participación fascista.

Según una lectura que aplica el concepto de los modos ético-políticos de representar el pasado violento, *Pequeñas mujeres rojas* está escrita según el modo de memoria antagonista, mientras *En la orilla* claramente se inscribe en el modo de memoria agonista. Es decir, las dos novelas no pertenecen al mismo paradigma de novelas de memoria, y Rafael Chirbes no es en este sentido un precursor literario de Marta Sanz tal como lo plantea una parte de la crítica española. Rafael Chirbes escribe desde el punto de vista del personaje que intenta convertirse en beneficiario de la especulación inmobiliaria, imagen permanente del capitalismo más feroz en Chirbes, y el autor se empeña en contextualizar la formación tanto de los victimarios como de los sujetos implicados en sentido político y social. Marta Sanz, en cambio, inventa una narradora justa e izquierdista, que no duda en hacer juicio y vincula el mal con la filiación genética. Como una novela de memoria antagonista que relaciona las categorías morales del bien y del mal directamente con personajes, tiene *pequeñas mujeres rojas* más en común con *El corazón helado* de Almudena Grandes que le debe a la novelística de Rafael Chirbes. Por otro lado, parece dudoso categorizar a *El corazón helado* como una novela de la no-ideología si esta categoría se caracteriza por desvincular el pasado del presente.

REFERENCIAS

- Arendt, H. (1963). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: The Viking Press.
- Ayete Gil, M. (2021). *Ideología poder y cuerpo: la repolitización de la narrativa española en castellano*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca.
- Basanta, A. (2015). La trayectoria novelística de Rafael Chirbes. En D. Becerra Mayor (Ed.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierradenadie.

- Becerra Mayor, D. (2015). *La guerra civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- Becerra Mayor, D. (2021). *Después del acontecimiento*. Manresa: Bellatierra Ediciones.
- Becerra Mayor, D. et al. (eds.) (2015). *Convocando al fantasma*. Madrid: Tierradenadie.
- Cento Bull, A. y Hansen, H. L. (2016). On Agonistic Memory. *Memory Studies*, 9(4), 390-404.
- Cento Bull, A., Hansen, H. L. y Colom González, F. (2021). Agonistic Memory Revisited. En S. Berger et al. (Eds.), *Agonistic Memory and the Legacy of the 20th Century Wars in Europe*. London: Palgrave Macmillan.
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Cercas, J. (2017). *El monarca de las sombras*. Barcelona: Penguin Random House.
- Chirbes, R. (2013). *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.
- Grandes, A. (2007). *El corazón helado*. Barcelona: Tusquets.
- Hansen, H. L. (2018). Víctimas y victimarios. Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de memoria. *Passés Futurs* 3, Política. Recuperado de <https://www.politika.io/fr/article/victimas-y-victimarios-trauma-social-y-representacion-victimas-y-victimarios-novela>
- Levi, P. (1989). *The Drowned and the Saved*. London: Abacus.
- Levy, D. y Sznajder, N. (2002). Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory. *European Journal of Social Theory*, 5(1), 87-106.
- Macciuci, R. (2010). La memoria traumática en la novela del siglo XX. Esbozo de un itinerario. En R. Macciuci y M. T. Pochat (Dirs.), *Entre la memoria propia y ajena*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Mouffe, C. (2005). *On the Political*. London and New York: Routledge.
- Neumann, B. (2010). The Literary Representation of Memory. En A. Erlil et al... (Eds.), *A Companion to cultural Memory Studies*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London and New York: Continuum International Publishing Group.
- Robbins, B. (2017). *The Beneficiary*. Durham & London: Duke University Press.
- Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject*. Stanford: Stanford University Press.
- Sanz, M. (2020). *Pequeñas mujeres rojas*. Barcelona: Anagrama.
- Serber, D. (2016). *En la orilla*, de Rafael Chirbes: la (re)lectura de la Guerra Civil Española desde la pos/desmemoria. *Caracol*, 11, 52-85. Recuperado de https://www.academia.edu/34387359/En_la_orilla_de_Rafael_Chirbes_la_re_lectura_de_la_Guerra_Civil_Espa%C3%B1ola_desde_la_pos_desmemoria
- Touton, I. (2022). El campo literario post-15-M desde una perspectiva feminista. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 28. Recuperado de <https://journals.openedition.org/ceec/13024#ftn1>

NOTAS

- 1 Una lectura dialogada de las dos novelas se puede encontrar en Hansen 2018. Este texto repite algunos párrafos de aquel.