



Últimas noticias de la guerra. Procesos de novelización en las nuevas narrativas históricas sobre la Guerra Civil Española

Jaume Peris Blanes

Universidad de València

jaume.peris@uv.es

Especulo. Revista de Estudios Literarios 43 (noviembre 2009-febrero 2010)

Resumen: El artículo analiza el modo en que las obras de investigación histórica sobre la guerra civil de J. M. Reverte, Eslava Galán y Carlos Fonseca utilizan recursos de composición propios de las novelas de suspense o acción, con el propósito de incorporar puntos de vista nuevos (más humanos y ligados a los protagonistas anónimos de la guerra) al discurso de la historiografía tradicional. El cruce entre el paradigma literario y el historiográfico es fecundo en algunos aspectos (como atestigua toda una línea de la literatura reciente sobre la guerra civil) pero presenta, además, una serie de problemas éticos y culturales a los que éstas obras se enfrentan con resultados disímiles.

Palabras clave: Guerra Civil Española, Historia, Ficción, Industria Cultural.

Introducción:

Los derroteros de la cultura española en las últimas décadas han estado marcados, según numerosos historiadores, por la hibridación genérica, los cruces paródicos de diferentes variantes discursivas y las exploraciones metaliterarias. Se trata de un fenómeno que tuvo su origen en una necesidad crítica y modernizadora de los discursos culturales tras el franquismo, pero cuyas estrategias mayores han ido perdiendo, con el tiempo, potencial crítico y de ruptura. Sin embargo, los ensayos de intertextualidad, hibridación narrativa y cruce de géneros parecen haber calado tan hondo en la cultura española que, a día de hoy, no son ya privativos de ninguna línea estética determinada, sino que parecen atravesar la práctica totalidad de las prácticas culturales y, sobre todo, literarias.

Ello ha generado un espacio de ‘liquidez genérica’ (si se nos permite traer a este contexto el concepto de Bauman, 2000) que ha sido bienvenido por buena parte de la crítica y que ha renovado, en buena medida, las letras españolas. Pero a la vez, esa ‘liquidez’ ha contribuido a hacer difusa la frontera discursiva entre la ficción literaria y la escritura de la Historia, con resultados disímiles, algunos de los cuales constituyen el objeto de este artículo. La trilogía que empieza con *La batalla del Ebro* y termina con *La caída de Cataluña* (J.M. Reverte), *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie* (J. Eslava Galán) y *Trece rosas rojas* (C. Fonseca) son obras sobre nuestro pasado histórico reciente que se instalan voluntariamente en ese espacio de liquidez genérica. Son, en rigor, narraciones históricas, documentalmente contrastadas y que se presentan como tal al lector. Sin embargo, incorporan sin afán paródico no pocos procedimientos narrativos que habían sido patrimonio de la literatura de ficción.

Ese tipo de textos halla su contrapartida en las numerosas novelas recientes que han descrito ficcionalmente el proceso de investigación histórica. El intercambio de procedimientos, estéticas y recursos discursivos de los que hace gala este diálogo entre novela e historiografía pueden ser enriquecedores para ambos, ya que pueden iluminar algunas de las zonas que permanecían vedadas tanto a las exploraciones literarias como a las investigaciones históricas sobre el pasado. Pero puede, también, contribuir a una disolución de los conceptos de ‘realidad histórica’ y ‘ficción’ que sostienen los pactos de lectura de una y otra forma narrativa. Sólo en un contexto de irresponsabilidad histórica esa disolución podría ser bienvenida, especialmente cuando hablamos de representaciones de un pasado abiertamente conflictivo como el de la guerra civil española o la dictadura franquista.

Este artículo se propone analizar el modo en que las obras señaladas se apropian y elaboran procedimientos de composición narrativa tradicionalmente asociados a la ficción literaria, prestando especial atención a los efectos que sus narraciones producen en la idea misma de ‘ficción’ y en la de ‘realidad histórica’. Se intentará, para ello, vincular el análisis de los textos a un contexto narrativo más amplio, para tratar de determinar cuáles son los elementos comunes, la *doxa* de las nuevas escrituras de la historia reciente, tanto en el campo de la novelística como de la nueva historiografía. Se propondrá, a partir de ello, una reflexión sobre sus posibles efectos sociales en un campo tan esquivo como el de la memoria colectiva de la guerra civil española.

Para ello, el autor se valdrá del análisis textual de algunos aspectos de esas tres obras de investigación y divulgación histórica, sirviéndose de las herramientas metodológicas desarrolladas en trabajos anteriores (Peris Blanes 2005 y 2008) y de las reflexiones sobre las narrativas de la guerra civil de Gomez López-Quiñones (2006), Mainer (2006) y Monroy (2008). Para inscribir esa reflexión en un contexto más amplio recurrirá a las reflexiones sobre la memoria cultural de Vicente Sánchez-Biosca (2006), desplazando al análisis del texto historiográfico la metodología para el análisis de los testimonios trazada por Wiewiorka, quien señala que el testimonio dice una experiencia singular de la historia:

Pero lo dice con las palabras que son propias de la época en que testimonia, a partir de un cuestionamiento y de unas expectativas que son también contemporáneas de su testimonio, asignándole finalidades dependientes de intereses políticos o ideológicos, contribuyendo así a crear una o más memorias colectivas, erráticas en su contenido, en su forma, en su función y en la finalidad, explícita o no, que ellas se asignan” (1998, 13).

1. La ficcionalización de la investigación histórica

Aunque la actual proliferación de novelas, películas y estudios sobre la guerra civil pudiera parecer novedosa e indicar la emergencia de una conciencia histórica antes debilitada, lo cierto es que la cultura española posterior al franquismo no ha dejado de mirar a la guerra civil como un espacio de exploración y, no pocas veces, de abierta confrontación ideológica. Lo que singulariza a los recientes derroteros de los discursos y representaciones de la guerra es que han sido absorbidos, en buena parte, por una emergente industria cultural de la memoria.

Por una parte, ello somete a buena parte de estos textos a las exigencias productivas de la industria cultural y mezcla, en muchos casos, los criterios artísticos, académicos o ideológicos con la necesidad de rentabilidad comercial (Monroy, 2008) privilegiando, por ejemplo, los componentes dramáticos y narrativos de la Historia sobre su análisis racional. Por otra, el paradigma de la memoria parece introducir una cierta libertad en la representación de la Historia, ya que da un valor añadido a sus componentes afectivos y al modo en que los sujetos se relacionan con ella.

Antonio Gómez López-Quiñones (2006) ha señalado que el actual rebrote de novelas, memorias, libros de historia, documentales y ficciones sobre la guerra no puede ser pensado, sin más, como el síntoma inevitable del resurgimiento de una conciencia histórico-política en España, sino que debe conducirnos a pensar dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, el hecho de que el recuerdo progresista y reivindicativo de la Guerra Civil se produce en una sociedad que metaboliza dicha contienda en un artículo de consumo. En segundo lugar, Gómez López Quiñones se plantea si, en ese contexto, la guerra civil ha logrado un espacio protagónico en la cultura española precisamente “porque dicho evento ya no supone una amenaza (su potencial revulsivo ha sido desactivado), o bien porque algunas modalidades de representación que actualmente se proponen liman dicho potencial” (2006: 15).

En ese contexto, algunas de las novelas de mayor envergadura de los últimos años llevaron al terreno de la ficción ciertas operatorias básicas de la investigación histórica, relacionadas con el procesamiento de documentos históricos y con la búsqueda de testimonios de los protagonistas directos. El ejemplo más evidente es sin duda *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001), que narra la investigación sobre unos acontecimientos y personajes históricos y que incorporaba el análisis de documentos y testimonios reales a una trama totalmente ficcional [1]. Aunque con diversa fortuna, otras novelas de estos últimos años construyeron también sus tramas partiendo del hallazgo o el análisis de documentos y testimonios (reales o ficticios) de la guerra, como *Las máscaras del héroe*, de Juan Manuel de Prada, *El nombre que ahora digo*, de Antonio Soler, o en el caso de la temprana represión franquista, *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado [2].

Esa insistente tematización de la investigación histórica sobre la guerra o la primera represión permitía que estas novelas incorporaran recursos, procedimientos y, sobre todo, la retórica del discurso y la investigación historiográfica (Mainer, 2006). Esa ficcionalización de la escritura histórica no tenía, en la mayoría de los casos, ningún afán paródico sino que servía para metaforizar el trayecto de los protagonistas -generalmente un periodista, un historiador o un profesor- hacia el conocimiento de una realidad pasada que hasta entonces había permanecido oculta.

Podría decirse, por tanto, que la narración ficcional de una investigación histórica ha funcionado en los últimos años como recurso novelesco para generar narrativas de la memoria. En el espacio abierto por esos relatos, los procedimientos de escritura de la narración histórica han entrado en un diálogo tan intenso con los mecanismos de la composición literaria que, en algunos casos, los ha hecho prácticamente indiscernibles [3]. Los casos de Cercas o Prada, de nuevo, son un buen ejemplo de ello [4].

El diálogo entre el discurso literario y la narración histórica no se ha detenido ahí. De hecho, ante la creciente diversificación de los estudios históricos y la cada vez mayor dificultad de integrar en un discurso unitario sus múltiples fuentes de información (testimonios, fuentes orales, imágenes fotográficas y filmicas, documentos de archivos dispares...) algunos escritores y periodistas se han aventurado, sin ser historiadores profesionales

ni pretender serlo, a sintetizar en potentes relatos la información que han ido elaborando en las últimas décadas los historiadores académicos en un registro muy diferente.

De ese modo, la actual ola de ensayos y relatos de divulgación histórica sobre la guerra civil y la temprana represión franquista ha incluido no pocos textos en los que acontecimientos reales ocurridos hacía más de siete décadas eran narrados con estrategias y procedimientos de composición propios de las novelas de acción o de espionaje. Por una parte, ello tenía el indudable valor de llevar las conclusiones esbozadas por los investigadores académicos a un registro mucho más accesible para el lector no especializado. Por otra, corría el riesgo de someter a sus materiales a las exigencias constructivas de las novelas de acción y, de ese modo, influir decisivamente en la comprensión de los acontecimientos históricos a los que se referían.

2. La tensión de la batalla, a través de quienes la vivieron

En ese contexto, la trilogía de Jorge M. Reverte [5] sobre la guerra civil, integrada por *La batalla del Ebro* (2003), *La batalla de Madrid* (2004) y *La caída de Cataluña* (2006) supuso la confirmación de que un relato perfectamente tensado y con una compleja arquitectura narrativa podía ser compatible con el rigor que se supone a una investigación académica. Además de acercar esos acontecimientos a un amplio público lector, buena parte de los especialistas saludó con reconocimiento su aparición [6].

En la estela de las obras de Anthony Beevor, Reverte articula de una forma compleja y narrativamente muy eficaz materiales y conocimientos procedentes de fuentes muy diversas. El gran mérito de sus libros ha sido, sin duda, integrar dos tradiciones historiográficas diferentes en una voz narrativa homogénea. Por una parte, en su trilogía se detallan con rigor las operaciones militares y las disputas políticas que los historiadores han ido desgranando en una bibliografía académica que es ya inabarcable para el lector normal. Por otra, incorpora las historias individuales y las miradas subjetivas que anidan en las recientes historias orales y en los testimonios de testigos y protagonistas de los acontecimientos, sumando a todo ello las entrevistas realizadas por el propio autor a supervivientes de las batallas descritas.

Además de la recopilación de todos esos materiales, la mayor dificultad de su apuesta consiste, sin duda, en la composición de una narración que les dé cabida y que no se vea trabada por la multiplicidad y diversidad de las fuentes, sino en la que, por el contrario, las experiencias individuales extraídas de los testimonios sirvan para dar consistencia y profundidad a la descripción general de la batalla. Esa articulación tiene, además, el cometido de ‘humanizarla’, esto es, de incluir en su descripción el punto de vista de aquellos que participaron en ella y añadir a las reflexiones bélico-políticas de sus responsables la percepción mucho más prosaica de los soldados rasos.

El propio Reverte ha señalado que el éxito de sus libros ha dependido de esa elección en la focalización narrativa, vinculando su impacto afectivo en la conciencia del lector con el hecho de filtrar la representación de los acontecimientos por el tamiz de la conciencia de aquellos que los vivieron [7]. En otros términos, con el hecho de utilizar personajes concretos, inmersos en circunstancias humanas (problemas familiares, recuerdos amorosos, relaciones de amistad...), para representar desde su punto de vista particular y fuertemente subjetivado alguno de los acontecimientos centrales de las batallas: “Artemio piensa en Luisa en esta pausa del combate. Hoy no tienen que retroceder ante el empuje franquista (...) su brigada no ha recibido los ligeros máuser checos que han llegado a otras unidades” (2003: 66).

Esa estructura de cambiante focalización, que alterna el punto de vista de los soldados, los oficiales, los políticos y el omnisciente del historiador, envuelve al lector en un universo casi novelesco, en el que puede seguir la trayectoria de los personajes a medida que avanza el relato. Con una salvedad: gracias a un detallado sistema de notas bibliográficas, Reverte señala la fuente de cada una de las anécdotas, relatos y percepciones que integra en la narración global de la batalla y, por tanto, no deja ninguna incertidumbre sobre la veracidad de su relato ni sobre su propio trabajo narrativo. Queda bien claro que éste no ha consistido en imaginar la situación de la que habla, sino en articular en un relato homogéneo las diferentes percepciones que de ésta tuvieron quienes la vivieron.

Aunque las complejas estrategias de focalización supongan el acierto más llamativo de los libros de Reverte, su ‘efecto literario’ está también relacionado con la dosificación de la información -como si fuera una novela de suspense de la que desconocemos el final- y con la elaboración de un registro lingüístico que crea un cierto ‘ambiente’ de tensión:

Lo que más me costó fue dar con el tono, y lo encontré en el momento en que decidí contar la batalla en presente. Lo que quería que existiera es la tensión propia de una novela en que no se sabe finalmente qué va a pasar. Claro que todo el mundo conoce cómo terminó todo, pero, aun así, esa narración en presente me ha permitido reconstruir lo que pasó llenándolo de incertidumbre, como si no se supiera el desenlace (Reverte en Rojo: 2003).

Este planteamiento, irreprochable en sí, ha llegado a convertirse, en los últimos años, en una suerte de doxa poética subyacente a buena parte de los relatos sobre la guerra. Por ello, y aunque la trilogía de Jorge M. Reverte constituya, en sí, una aportación de altura a los estudios sobre la guerra, sus planteamientos de escritura han legitimado un cierto desdibujamiento de los límites entre la investigación histórica y la imaginación literaria que ha tenido en otros narradores de menor fuste una respuesta mucho menos responsable.

3. La subjetivación de los acontecimientos

El escritor Juan Eslava Galán, galardonado hace 20 años con el premio Planeta de novela y dedicado intensamente a la divulgación histórica [8], publicó en 2005 un libro de título singular, que indica un modo bastante peculiar de interpelar a sus potenciales lectores: *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*. Si bien se trata de una narración a la vez rigurosa y muy pedagógica, excelentemente informada y de una gran fluidez narrativa, lo cierto es que el libro de Eslava Galán lleva un punto más allá algunos de los procedimientos descritos anteriormente hasta conectarlos con la sensibilidad en que se reconoce la industrial cultural de la memoria a la que antes he hecho alusión.

En la contraportada del libro, Arturo Pérez-Reverte -que fue, de hecho, quien propuso el título a Eslava Galán- señala: “¿Otro libro sobre la guerra civil? Pues sí, pero con una diferencia: no marea con datos innecesarios (...) No es una novela, porque todo lo que cuenta ocurrió, pero se lee como una novela y pretende instruir deleitando”. De hecho, el texto comparte con la trilogía de Jorge M. Reverte la voluntad de inscribir el relato de la guerra civil en un tono narrativo muy tenso que mantenga el suspense y que guíe al lector por algunas ‘pequeñas historias’ de la guerra a través de las cuales sean inteligibles los conflictos mayores y el devenir bélico y político de la contienda. Se diferencia de ella, sin embargo, en dos aspectos fundamentales.

En primer lugar, mientras Jorge M. Reverte se ha centrado en cada uno de sus extensos libros en una batalla singular, de gran importancia pero limitada a pocos meses de duración, Eslava Galán ofrece un fresco general de la guerra en poco más de 300 páginas de extensión. Frente a la vocación expansiva de los textos de Reverte, que multiplican los puntos de vista y suman percepciones personales al análisis de los historiadores, la naturaleza del libro de Eslava Galán es radicalmente sintética, lo que le obliga a hallar elementos narrativos y puntos de vista que puedan resumir o metaforizar las líneas generales del conflicto.

Sus estrategias de focalización están directamente relacionadas con ello. Algunas de las batallas y las fases de la guerra aparecen metonimizadas por escenas de una importancia menor, pero que sirven para dar cuenta del desarrollo global de la guerra. En esa lógica sintética, algunos personajes anónimos sirven para canalizar narrativamente diferentes interpretaciones posibles ante una misma situación bélica.

Anselmo se muestra optimista porque, sobre el papel, la proporción de las fuerzas armadas que han quedado a favor de la República parece favorable. El gobierno cuenta con ocho de cada diez soldados y con tres de cada cuatro agentes de la Guardia de Asalto o de la Guardia Civil. (...) Bernardo no lo ve tan claro. Sospecha que esa desproporción es más aparente que real porque las mejores tropas han quedado del lado rebelde. Los soldados peninsulares, tropas de reemplazo, mal entrenadas y deficientemente armadas no pueden compararse a las tropas de choque africanas (Eslava Galán, 2005: 54).

Filtrando el desarrollo de la guerra por las percepciones individuales de los soldados tal como se expresan en una conversación, el narrador ofrece una explicación sumamente didáctica de la situación bélica. A la vez, legitima narrativamente una mirada bastante simplificada del desarrollo de la guerra: al fin y al cabo, se trata de la percepción de un soldado, no del dictamen de un historiador. Pero el valor de esta focalización narrativa no consiste solamente en su eficacia sintética, sino en que vinculando la representación de la guerra a las percepciones de sujetos concretos, permite asociarle la afectividad que estos proyectan sobre los acontecimientos.

En otras palabras, ese funcionamiento narrativo da carta de autoridad a una representación simplificada y marcada afectivamente del conflicto bélico. Con esto último no me refiero a que apueste sentimentalmente por uno u otro bando, sino que voluntariamente se distancia de la textura fría, abstracta y generalizadora que se atribuye al discurso histórico clásico para ‘humanizar’ el texto con la mirada parcial, subjetiva y llena de sentimientos de los individuos que participaron en la guerra.

Es así como los procedimientos narrativos señalados se acercan a una ideología de la representación muy cercana a los supuestos y rutinas de la industria cultural de la memoria: frente a la mirada analítica y racional de los historiadores clásicos, las nuevas miradas hacia la guerra deben incidir en sus posibilidades dramáticas y en la representación de los desgarros individuales que ésta produjo. Tal como ha señalado Vicente Sánchez Biosca (2006) para las representaciones audiovisuales de la guerra, buena parte de su relevancia cultural se juega en su capacidad para explorar ese terreno marcadamente afectivo.

4. La incierta frontera entre la imaginación histórica y la literaria

El segundo de los elementos que diferencian el libro de Eslava Galán de la trilogía de Jorge M. Reverte es, como aparece subrayado en la elogiosa contraportada, la ausencia de ‘datos innecesarios’ que ‘mareen’ al lector, es decir, su liberación con respecto a las restricciones de la escritura histórica convencional o, si se quiere, académica. Especialmente, en lo referido a las notas bibliográficas: si los libros de Reverte incorporan un amplísimo abanico de notas que detalla rigurosamente las variadas fuentes de su relato - documentos, estudios, testimonios, entrevistas, conversaciones...- el texto de Eslava Galán tiene un criterio bastante difuso a la hora de señalar sus fuentes. Si bien en algunos casos las anécdotas o las percepciones de sus personajes aparecen referidas a testimonios, memorias y documentos verificables, en otros casos nada aclara la procedencia de una escena o de un comentario. De forma bastante paradójica, mientras algunos de los hechos referidos a personajes conocidos son referidos a sus memorias o autobiografías, los personajes anónimos que sirven para dar continuidad al relato -como los Anselmo y Bernardo de la cita anterior- carecen de referencias bibliográficas que avalen su existencia.

No se trata aquí de lanzar ‘sospechas’ sobre la veracidad de los acontecimientos y personajes del texto de Eslava Galán, sino de analizar el efecto de lectura que produce ese diferente tratamiento textual. Entiéndase: posean esos personajes realidad histórica o no [9], la sensación que tiene el lector es que, sencillamente, esa pregunta no resulta pertinente. Dado que las escenas protagonizadas por esos personajes anónimos tienen una indudable coherencia narrativa y una función cohesiva y sintética importante, pero a la vez sus acciones carecen de influencia en el desarrollo de la guerra, no parece de recibo plantearse si se trata de escenas realmente ocurridas y documentables o si, por el contrario, han sido imaginadas por el escritor para dar más empaque y coherencia a la narración.

A nadie familiarizado con la crítica literaria sorprendería un argumento de este tipo, pues es el que legitima usualmente la construcción de los personajes en los relatos de ficción. El problema radica concretamente ahí, en el hecho de que el pacto de lectura que el libro establece con el lector bascule entre el propio de la narración historiográfica y el de los relatos literarios. Y que en virtud de ese doble pacto parezca impertinente preguntarse por la realidad histórica de algunas escenas debido a su indudable funcionalidad narrativa.

Ese espacio de incertidumbre entre la investigación histórica y la imaginación literaria que ha sido fecundamente explorada por la propia literatura con un propósito crítico -el caso de *Soldados de Salamina* es, de nuevo, un ejemplo excepcional- ha ido también ganando terreno, como se ve, en el ámbito del relato histórico, con efectos mucho más discutibles.

El caso de la investigación de Carlos Fonseca sobre las Trece Rosas es un buen ejemplo de ello. El periodista madrileño se enfrentaba a un caso de un alto potencial dramático, que había sido novelado recientemente por Dulce Chacón y por Jesús Ferrero, y que poco tiempo después sería llevado a la pantalla por Emilio Martínez Lázaro [10] y que tenía la virtud de anudar algunos temas muy sensibles para la cultura actual. Fonseca presentó en 2004 una investigación rigurosa sobre su detención, juicio y ejecución que incorporaba a las fuentes clásicas testimonios, entrevistas y algunas cartas recibidas por los familiares.

Esos materiales le permitían reconstruir de otro modo el trayecto que culminó con su ejecución en el cementerio de Madrid. Sin desatender el significado político de su militancia en las JSU [11], la investigación se centraba en los avatares personales de cada una de las muchachas, incorporando en la medida de lo posible sus propios comentarios y su percepción ante las situaciones, así como el punto de vista de sus compañeras supervivientes. En ese sentido, *Trece rosas rojas* realiza un gesto similar a lo anteriormente señalado: la desjerarquización de los materiales produce una representación subjetivada y muy marcada afectivamente de los acontecimientos históricos, haciendo hincapié en el potencial dramático de los testimonios y las diferentes narrativas del ‘yo’ del que el estudio se abastecía.

Pero el libro de Fonseca da un paso más en esa dirección, especialmente en los dos capítulos dedicados a la ejecución, en los que la indiferenciación

entre la investigación histórica y la imaginación literaria llega a un punto máximo. De hecho, el periodista se enfrenta en ellos a una sutil paradoja: la descripción de esos momentos, por su alto potencial dramático, debe necesariamente constituir el clímax de la narración, pero la ausencia de supervivientes ni testigos -aparte de los militares- impide contar con documentos que indiquen la percepción de las muchachas y su respuesta psicológica a la situación previa a la ejecución.

Ante ese impasse, Fonseca se muestra decidido: la ausencia de testimonios no debe romper la coherencia interna de la narración; si el relato necesita de un momento climático y la fatalidad niega los documentos de donde extraerlo, es trabajo del historiador imaginar, al modo del novelista, no sólo el desarrollo de la acción sino, sobre todo, la reacción emocional de los personajes ante ella.

Todo era silencio. Sólo se escuchaban las respiraciones aceleradas, el caminar marcial de quienes las custodiaban, y el ruido metálico de los fusiles al chocar con el correaje. El corazón golpeaba con fuerza en el pecho, desbocado, y se podían sentir sus latidos en las sienas. Era una mezcla de terror y emoción al intuir el reencuentro con los compañeros de las JSU, con el novio o con el marido, para compartir el postrer paso hacia la muerte. Cuando llegaron a una pared de ladrillo visto (...), supieron que habían llegado a su destino. Pero allí no estaban los hombres, que habían sido fusilados unas horas antes, y todo se hizo más negro. Virtudes supo que no podría abrazar a Vicente Ollero, y Blanca sintió que no tendría ocasión de cruzar una última mirada con su marido, Enrique García Mazas, ni de sentir el calor de un abrazo, la pasión de un beso. Morirían solas, como antes lo habían hecho ellos (Fonseca, 2004: 242).

Cierto es que este tipo de reconstrucciones ficcionales de las emociones de las protagonistas no abundan en el libro, pero éstas se concentran en los momentos más importantes -en términos narrativos e históricos- del texto, los que hacen referencia a la noche de la ejecución. La preocupación por la tensión narrativa lleva a Fonseca, además, a proponer una *dispositio* textual con un claro efecto novelesco propio de las novelas policíacas o de acción: la narración se abre con la propia noche de la ejecución, sin que conozcamos sus causas ni motivos sino, solamente, las reacciones subjetivas -suponemos que imaginadas por el historiador- de las condenadas. Sólo al final del libro, tras presentar los resultados de su minuciosa investigación, volveremos a esa escena para conocer su fatídico desenlace y para acceder, de nuevo, a las sensaciones subjetivas de unos personajes que nunca pudieron testimoniar de ellas y que, por tanto, el investigador ha decidido imaginarlas.

A pesar de su heterogeneidad con respecto al resto de la investigación de Fonseca, mucho más comedida y ligada a la documentación existente, la sola existencia de esa reconstrucción ficcional plantea un problema de difícil solución: ¿tiene esta escena imaginada un estatuto similar a aquellas otras en que la información sobre las emociones de las protagonistas proviene de sus testimonios, cartas y confesiones a amigas...? Es decir, en el interior de esta nueva narrativa histórica ¿la rentabilidad narrativa de una escena, aunque se

trate de una reconstrucción ficcional, le da el mismo valor que su verificabilidad documental? O en otras palabras: la diferencia entre investigación histórica e imaginación literaria que estas representaciones hacen impertinente... ¿realmente es impertinente a la hora de construir la memoria del conflicto político central de nuestra historia reciente?

5. Conclusiones

Tal como se ha mostrado en lo que antecede, las tres obras analizadas movilizan recursos de composición propios de las narraciones literarias para componer sus relatos basados en investigaciones históricas solventes y documentalmente contrastadas. Sin embargo, la utilización de las estrategias literarias es muy diferente en ellos, así como los efectos de lectura que producen. Esa diferencia debe ser tenida en cuenta a la hora de discriminar entre las diferentes vertientes de las nuevas narrativas históricas, aunque todas ellas compartan algunos elementos clave.

El recurso a estrategias de composición literaria puede ayudar, y es el caso de las obras mencionadas, a la divulgación masiva de obras de mayor calado historiográfico que difícilmente serán leídas por un público no especializado: *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie* metaboliza sus eruditos referentes en una narración efectiva y sintética sobre el desarrollo global de la guerra. También para articular de un modo efectivo los muy diversos materiales (documentos, testimonios, entrevistas...) que de un mismo acontecimiento pueden hallarse, con el objetivo de dar una visión totalizadora y detallada de un proceso histórico: es el caso excepcional, sin duda, de la trilogía de Reverte. O también para hacer pública y culturalmente atractiva una investigación novedosa sobre un tema específico, como es el caso de *Trece Rosas Rojas*.

Pero al moverse entre paradigmas de intervención pública diferentes (los de la historiografía y los de la literatura) estas obras abren una serie de problemas de un calado menos pragmático y más ético. Al asociarse de forma ambivalente a ambos paradigmas al mismo tiempo, abren la puerta a que, en su interior, las escenas y secuencias históricas sean valoradas más por su eficacia dramática y narrativa (o, incluso, emotiva) que por su contrastabilidad científica. Es éste un problema que, por ejemplo, los textos de Reverte resuelven adecuadamente acudiendo a un vasto sistema de notas en el que se ligan los hechos narrados a un aparato documental verificable.

Esa cautela no se halla presente, sin embargo, en otras obras contemporáneas que se instalan, como las que hemos analizado, en ese espacio de liquidez genérica que, en ocasiones, quiere hacer impertinente la distinción entre la investigación histórica y la imaginación literaria de la guerra civil y de nuestra historia reciente. Una posición de responsabilidad hacia ella y hacia los usos que la contemporaneidad hace del pasado debería estar alerta ante esa posibilidad, sobre todo en un momento en que la industria cultural promueve relatos e imágenes del pasado reciente que, según Vicente Sánchez-Biosca (2006), dificultan su análisis racional a base de incidir en lo emotivo.

Notas:

- [1] Puede hallarse una reflexión sobre esta novela y su adaptación cinematográfica en Peris Blanes (2008).
- [2] Una obra tan sobria y esquiva a las modas literarias como *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, resaltaba insistentemente el carácter documental de los materiales sobre los que armaba sus relatos.
- [3] Ese espacio de incertidumbre fue sutilmente explorado por el escritor Ignacio Martínez Pisón, que inscribió su investigación ‘real’ sobre la muerte de José Robles -militante comunista traductor al español de Dos Passos y desaparecido tras ser inverosímilmente acusado de traición- en un molde muy cercano al del ‘relato real’ de Cercas en un libro, *Enterrar a los muertos*, cuya adscripción a la literatura o a la escritura histórica no resultaba evidente.
- [4] Jordi Gracia (2001) ha analizado convincentemente los diferentes planteamientos de base de dos novelas que comparten, aparentemente, algunos procedimientos narrativos.
- [5] Escritor reputado hasta entonces por sus novelas policíacas, que tienen al detective Juan Gálvez como protagonista.
- [6] Javier Tusell llegó incluso a escribir, en su reseña a *La batalla del Ebro*, que los historiadores profesionales tenían mucho que aprender de ese modo de narrar la historia (2003).
- [7] A dicho a propósito de La caída de Cataluña: “Supongo que mis narraciones llegan al estómago de los lectores. La historia de la guerra no puede contarse sin incluir lo que sentía la gente en las trincheras. Creo que hay que combinar el rigor histórico para explicar las importantes decisiones políticas o militares, pero al mismo tiempo había que dar la voz a la gente, a la perspectiva de los combatientes o de los civiles de la retaguardia. Y la mayor dificultad, al principio, fue encontrar o bien memorias y autobiografías de protagonistas o bien testimonios orales”. Villena, Miguel Ángel (2006). “Entrevista con Jorge M. Reverte” *Babelia* (25/03/2006).
- [8] Con ensayos tan dispares como *Los templarios y otros enigmas medievales*, *Amor y sexo en la antigua Grecia* o *El fraude de la sábana santa y las reliquias de Cristo*.
- [9] No se trata de entrar en polémicas sobre si esos personajes y esas escenas tuvieron lugar realmente o no. Lo reseñable es el desdén del autor por documentar mínimamente su procedencia.

- [10] El film, que adaptó a la pantalla la investigación de Fonseca y que contó entre sus guionistas a Ignacio Martínez Pisón, lleva al paroxismo los problemas del libro y minimiza sus aciertos, deslizándose hacia una representación sentimental, romantizada y acaramelada de la experiencia política durante y tras la guerra.
- [11] Ese había sido el eje del documental del mismo año *Que mi nombre no se borre de la historia*, de Verónica Vigil y José María Almela.

BIBLIOGRAFÍA:

- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge, Polity Press, 2000.
- CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- CHACÓN, Dulce. *La voz dormida*. Madrid, Alfaguara, 2002.
- ESLAVA GALÁN, Juan. *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*. Barcelona, Planeta, 2005.
- FERRERO, Jesús. *Las trece rosas*. Madrid, Siruela, 2003.
- FONSECA, Carlos. *Trece rosas rojas*. Madrid, Temas de Hoy, 2004.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid, Iberoamericana, 2006.
- GRACIA, Jordi. *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona, Edhasa, 2001.
- LUENGO, Ana. *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín, Edition Tranvía, 2004.
- JULIÁ, Santos (coord.).
- MAINER, José Carlos (2006). «Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960-2000)». En Santos Juliá (coord.) *Memoria de la guerra civil y del franquismo*. Madrid: Taurus, 2006, págs. 135-161.
- MARTÍNEZ PISÓN. *Enterrar a los muertos*. Barcelona, Seix Barral, 2005.

MONROY, Eugenia. *El pretérito narrado. Un acercamiento a la relación entre la última narrativa sobre la guerra civil española y la memoria colectiva*. Trabajo de fin de Master de Literatura Comparada de la UAB, 2008. Inédito.

MÉNDEZ, Alberto. *Los girasoles ciegos*. Barcelona, Anagrama, 2004.

PERIS BLANES; Jaume. “Los agujeros del relato real. Usos del archivo y del testimonio en *Soldados de Salamina* (Cercas/ Trueba)” *Archivos de la Filmoteca*, pendiente de publicación.

PERIS BLANES, Jaume. *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2005.

PERIS BLANES, Jaume. *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Valencia: Quaderns de Filologia, 2008.

PRADA, Juan Manuel de. *Las máscaras del héroe*. Madrid, Valdemar, 1996.

PRADO, Benjamín. *Mala gente que camina*. Madrid, Alfaguara, 2005.

REVERTE, Jorge M. *La batalla del Ebro*. Barcelona, Crítica, 2003.

REVERTE, Jorge M. *La batalla de Madrid*. Barcelona, Crítica, 2004.

REVERTE, Jorge M. *La caída de Cataluña*. Barcelona, Crítica, 2006.

ROJO, José Andrés. (2003) “Entrevista con Jorge M. Reverte” *El País* (18/09/2003).

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Guerra Civil española, del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

SOLER, Antonio. *El nombre que ahora digo*. Madrid, Espasa Calpe, 1999.

TUSELL, Javier. “El retorno de la historia militar” *El País* (11/10/2003).

VILLENA, Miguel Ángel. “Entrevista con Jorge M. Reverte” *Babelia* (25/03/2006).

WIEVORKA, Annette. *L'ère du témoin*. Paris: Plon, 1998.

© *Jaume Peris Blanes* 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/ulnotici.html>

Portada 