

***Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes: ¿novelas de la memoria histórica?**

David Becerra Mayor

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID · david.becerra@uam.es

Doctor en Literatura Española por la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor del ensayo *La novela de la no-ideología* (Tierradenadie, 2013) y del libro colectivo *Qué hacemos con la literatura* (con Raquel Arias Careaga, Julio Rodríguez Puértolas y Marta Sanz) (Akal, 2013). Es responsable de la Sección de Estética y Literatura de la Fundación de Investigaciones Marxistas, donde ha fundado y dirige *Revista de crítica literaria marxista*.

RECIBIDO: 1 DE JULIO DE 2013

ACEPTADO: 12 DE NOVIEMBRE DE 2013

Resumen: Este artículo propone un análisis de la presencia de la Guerra Civil española en la narrativa de Almudena Grandes, concretamente en *El corazón helado* (2007) y en las dos entregas de los *Episodios de una guerra interminable*, tituladas *Inés y la alegría* (2010) y *El lector de Julio Verne* (2012). Mediante un enfoque crítico, se plantea en estas páginas una pregunta clave: ¿son estas novelas, en sentido estricto, novelas de la memoria histórica, o, por el contrario, estos textos no provocan sino un debilitamiento de la historicidad? Porque en estas novelas se reconstruye la Historia desde el espacio privado o desde un punto de vista neohumanista donde las contradicciones radicales son desplazadas por contradicciones asumibles por el sistema, o se reduce el conflicto histórico, político y social a un mero enfrentamiento fratricida. Este artículo trata de analizar el modo en que la ideología dominante se reproduce en estas novelas sobre la Guerra Civil española.

Abstract: This article proposes an analysis of the presence of Spanish Civil War in Almudena Grandes' narrative, particularly in *The frozen heart* (2007) and in the two installments of the *Episodes of an unending war*, entitled *Inés and Mirth* (2010) and *The Reader of Jules Verne* (2012). Using a critical approach a key question is raised: are these novels, strictly speaking, historical memory novels or they cause a weakening of historicity? History is reconstructed from the private space or from a neohumanist point of view where the radical inconsistencies are displaced by inconsistencies assumable by the system, or the historical, political and social conflict is reduced to a fratricidal conflict, between other elements that are present in the analyzed works. This article attempts to review and define the way in which the ruling ideology is produced in these novels about the Spanish Civil War.

Palabras Clave: Narrativa, Guerra Civil española, Almudena Grandes, Historia, enfrentamiento fratricida.

Key Words: Narrative, Spanish Civil War, Almudena Grandes, History, fratricidal conflict.

DOI: 10.7203/KAM.2.3162

1. La presencia de la Guerra Civil española¹ en la obra de Almudena Grandes viene de lejos, e incluso podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que es una constante temática en la narrativa de la escritora madrileña. Si bien es cierto que el conflicto bélico nacional –y sus consecuencias– toman especial protagonismo en la serie de novelas que la autora se encuentra publicando en la actualidad bajo el título de *Episodios de una guerra interminable*, las referencias a la Guerra Civil ya formaban parte, en mayor o menor medida, del universo narrativo de una autora que se caracteriza por el uso de la memoria como instrumento para resolver sus conflictos de identidad, como de forma harto transparente lo expuso en el prólogo titulado “Memorias de una niña gitana” con el que abrió su libro de relatos *Modelos de mujer* (1996). En el grueso de sus novelas, desde *Las edades de Lulú* (1989) hasta *Los aires difíciles* (2002), pasando por *Malena es un nombre de tango* (1994), se comprueba cómo los personajes de Almudena Grandes están siempre determinados por hechos sucedidos en el pasado, y la Guerra Civil, en este sentido, constituye un episodio histórico de gran significación para la construcción del *yo* en relación con el pasado en el conjunto de la obra de la autora.

Sin embargo, la Guerra Civil no pasa a ocupar la centralidad temática de su obra hasta que en 2007 publica *El corazón helado*. Es a partir de este momento y, sobre todo, con la publicación de *Inés y la alegría* (2010), cuando la novelista inicia el proyecto de redactar, al modo galdosiano, según ella misma ha reconocido en diversas entrevistas publicadas en las páginas culturales de los medios de información generalistas, los *Episodios de una guerra interminable*, una serie compuesta por seis títulos con los que la autora pretende abarcar la Historia de España desde 1939 hasta 1964, como así lo indican las acotaciones cronológicas que acompañan los títulos de las novelas que forman parte del proyecto².

Antes de iniciar el análisis, no obstante, se hace obligado introducir una advertencia: a día de hoy solamente se ha publicado una tercera parte del conjunto de estos episodios –*Inés y la alegría* (2010) y *El lector de Julio Verne* (2012), al que añadimos el título *El corazón helado*, por similitud temática, aunque la autora no lo haya planteado como parte

¹ Entendemos, en este artículo, la Guerra Civil en un sentido más amplio que el que comprende el conflicto bélico que tuvo lugar en España entre el 18 de julio de 1936 y el 1 de abril de 1939. Cuando hagamos referencia a la Guerra Civil lo haremos también, sin la necesidad de aclararlo en cada punto, al hablar de cualquier episodio del pasado que, aunque no haya sucedido en los años de la guerra, estos aparezcan en las novelas estrechamente vinculados a ella, bien en forma de antecedente o de consecuencia. De este modo, denominamos “novelas sobre la Guerra Civil” también a aquellas en las que la trama transcurre durante la República o la posguerra, si –como es el caso de las novelas que vamos a tratar– estos episodios se ponen en relación con lo ocurrido entre el año 36 y el 39.

² Aunque, en realidad, el periodo narrado es mucho más amplio, como se comprueba en *Inés y la alegría*, cuya trama se inicia en el periodo republicano y concluye en los años del posfranquismo.

de su proyecto–, lo cual provoca que en estas páginas únicamente podamos ofrecer unas conclusiones provisionales sobre estos *Episodios* que Grandes nos presenta: nos enfrentamos, pues, a una obra todavía en marcha y, por consiguiente, inconclusa. Este hecho, sin embargo, no es óbice para adelantar algunos de los aspectos que consideramos centrales en la obra de contenido guerracivilista de la autora y que articulan –y creemos que van a articular– estos *Episodios* en su totalidad.

Para llevar a cabo nuestro propósito, vamos a pasar seguidamente a analizar las distintas estrategias estéticas e ideológicas que se ponen en funcionamiento en la reconstrucción del pasado en las novelas históricas de la autora. El análisis de estas novelas nos habrá de servir para resolver la pregunta que se anuncia en el título de este artículo: ¿los *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes son novelas de la memoria histórica o, por el contrario, no contribuyen sino a un debilitamiento de la historicidad?

2. En primer lugar, se observa en estas novelas que la vuelta al pasado guerracivilista parece legitimar una visión apacible y complaciente sobre nuestro presente por oposición al pasado convulso y conflictivo de la Guerra Civil. Vamos a detenernos en este aspecto.

Desde que en 1989 el politólogo americano de origen japonés Francis Fukuyama advirtiera que nos encontrábamos en el ‘Fin de la Historia’, entendido este como el estadio último de la evolución histórica de la humanidad, lograda a partir de la consolidación de la democracia liberal (Fukuyama, 1989 y 1992), hemos estado asistiendo a una especie de “milenarismo invertido en las que las premoniciones del futuro, ya sean catastróficas o redentoras, han sido sustituidas por la convicción del final de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la crisis del leninismo, la socialdemocracia o el Estado del bienestar, etc., etc.)” (Jameson, 1991: 9). La ideología del capitalismo avanzado produce y legitima una concepción del mundo acabado y perfecto, sin conflicto y sin contradicciones; un mundo en el que el concepto de lucha de clases ha quedado obsoleto debido a que si la lucha de clases se entendía como el motor de la Historia –como así lo creemos desde el materialismo histórico– esta queda de inmediato inhabilitada desde el momento en que se concibe que la Historia ya ha cruzado la línea de meta.

La literatura española actual ha interiorizado el discurso hegemónico –y así lo reproduce y lo legitima en sus textos– y el resultado ha sido la producción de discursos literarios en los que toda forma de conflicto ha quedado eludida o invisibilizada. En la literatura actual, las contradicciones ideológicas de nuestra época se enuncian bajo la forma de *solución imaginaria*, es decir, las contradicciones *radicales* se desplazan sustituyéndolas por contradicciones imaginariamente conciliables por la ideología dominante (Balibar y Macherey, 1975: 34). De este modo, la huella de lo político y lo social se borra del texto a favor de otros discursos que la ideología asume, y los conflictos que la novela expresa se

resuelven a través de una lectura de corte intimista, psicologista o moral (Becerra Mayor, 2013). En este contexto, la vuelta al pasado constituye una nueva exteriorización de la misma ideología: porque cuando los autores han asumido que vivimos en un mundo sin conflicto, no pueden sino preguntarse: ¿con qué material se construyen las novelas? Porque sin conflicto no es posible la novela, si aceptamos la definición de la misma que propuso Bajtín en su clásico ensayo *Teoría y estética de la novela*. Es en su capítulo central, titulado “Épica y novela (acerca de la metodología del análisis novelístico)” (Bajtín, 1989: 449-485), donde el autor nos describe la novela según su carácter imperfecto, abierto, su proyección de futuro y la presencia de un héroe problemático, en oposición al universo cerrado y perfecto que representa la epopeya clásica. La cuestión es que si nuestro presente –tal y como lo concibe la ideología dominante– es cerrado y perfecto, se sitúa en el ‘Fin de la Historia’, ¿cómo es posible la novela? O en otras palabras: ¿acaso vivimos tiempos no aptos para la novela? Bien lo parece, según los postulados de la ideología dominante. Por ello, los autores que han asumido la lógica del capitalismo avanzado, se ven obligados a acudir a un tiempo histórico problemático, imperfecto y todavía abierto. Los años de la Guerra Civil española son, en este sentido, idóneos para su propósito. Muchos novelistas necesitan echar una mirada al pasado, a un pasado convulso y conflictivo, para poder armar una trama novelesca.

La prueba de ello se localiza en las palabras que Almudena Grandes incluye en la “Nota de la autora” que, a modo de epílogo, cierra su *Inés y la alegría*. Allí la novelista afirma escribir sobre los “momentos significativos de la resistencia antifranquista” con el convencimiento de que sin esos “casi cuarenta años de lucha ininterrumpida [...] nunca habría llegado a ser posible la España aburrida y democrática, desde la que yo puedo permitirme el lujo de evocarla” (Grandes, 2010: 720-721). Resulta interesante comprobar de qué forma tan transparente se exterioriza el *inconsciente ideológico*³ en apenas unas líneas. En ellas, la autora de *Inés y la alegría* se coloca en una situación de privilegio respecto al pasado por medio del sintagma “lujo de evocarla” en relación con la definición que ofrece de su presente y de su “España, aburrida y democrática”. Con la utilización de estos dos adjetivos –aburrida y democrática– Grandes se está situando de lleno en el núcleo de la ideología del capitalismo avanzado que concibe nuestro universo político y social como perfecto y cerrado, carente de conflicto. Después de haber interiorizado y asumido el carácter *aconflitivo* de nuestro presente, la autora se puede permitir el lujo de no hablar de su tiempo histórico –un presente en el que no pasa nada– para mirar hacia un tiempo pasado donde todavía reside la acción, el conflicto, un futuro todavía por construir y, en definitiva, la posibilidad de escribir una novela. La vuelta al pasado no se concibe como *necesidad*, la memoria no funciona como un instrumento imprescindible para cuestionar

³ Tomamos el término de Rodríguez (1991).

nuestra relación con el pasado ni para enfrentarnos al presente, sino como *lujo*, como accesorio, como un *excedente* de nuestro presente en el que nunca pasa nada.

Llegados a este punto es necesario traer a colación las palabras que Etienne Balibar y Pierre Macherey escribieron en 1974: “El mandamiento primero de la ideología literaria es: ‘Hablaré de *todas* las formas de lucha de clases *salvo* de aquella que te determina inmediatamente” (Balibar y Macherey, 1975: 32). Y esto es de lo que nos está hablando el inconsciente ideológico de Almudena Grandes, no solo en estas líneas, sino en la totalidad de sus novelas sobre la Guerra Civil española. Al evocar un pasado conflictivo, como es el caso del de la contienda española, se pone en funcionamiento el mecanismo ideológico que desplaza la posibilidad de concebir nuestro presente como asimismo conflictivo. El lector, al observar los conflictos del pasado que se describen en nuestra literatura guerracivilista, podrá inferir –por oposición a lo narrado y por medio de una falsa conciencia– que vive en un tiempo sin conflicto, pero no porque en su presente no exista el conflicto, sino porque permanece invisibilizado, oculto, por la propia ideología dominante y por uno de sus aparatos privilegiados de reproducción ideológica: la literatura. En síntesis, y en palabras del escritor y crítico Matías Escalera Cordero, se trata de lo que sigue:

Se nos tima porque se utiliza el pasado *novelado* como excusa para huir del ‘presente novelable’; porque se rehúye y se evita la realidad en la que de verdad vivimos y que de verdad nos afecta, porque nos quema –y acaba abrasándonos–; porque en ella –claro– con cada postura –con cada verdadero «acto literario»– nos comprometemos... Escribir sobre los asesinos y las víctimas del pasado, nos evita escribir sobre los asesinos y las víctimas de hoy (Escalera Cordero, 2007: 10).

Pero no es necesario emitir referencias paratextuales, como se ha hecho al sacar a colación el epílogo de *Inés y la alegría*, para comprobar que, en efecto, la reconstrucción del pasado que se lleva a cabo en las novelas de Almudena Grandes supone a su vez una invisibilización de los conflictos presentes. Este *efecto* ideológico se materializa por medio del recurso literario de la *analepsis* narrativa, donde la trama se inicia en el presente, siempre aburrido y democrático, al decir de la autora, y desde el cual se narran ciertos episodios del conflictivo y convulso pasado guerracivilista. Este recurso estético funciona como un mecanismo que, de forma muy transparente, deja al descubierto la ideología y la complicidad con la que nos relacionamos con nuestro pasado. Muchas de las novelas que sobre la Guerra Civil se escriben en la actualidad –y Grandes no es una excepción, como se verá– se sirven de este recurso literario repitiendo un patrón similar o prácticamente idéntico: un personaje, ubicado en el presente, que puede ser un novelista, un periodista o simplemente el nieto de un represaliado, de pronto descubre un episodio turbio del pasado,

concretamente de la Guerra Civil española, y ante lo enigmático del descubrimiento se dispone a indagar sobre ello. A propósito de este aspecto Celia Fernández Prieto apunta:

La búsqueda desborda siempre el objetivo inicial porque abre detalles inesperados, sugiere otros enigmas, incita la curiosidad y a menudo acaba obsesionando al investigador. Toda indagación del pasado surge desde una angustia del presente y tiene algo de viaje iniciático, de aventura epistemológica y de prueba psicológica y moral. Más aún cuando lo que se busca tiene que ver con un pasado extraño y sombrío, aún habitado por fantasmas, por muertos sin enterrar (Fernández Prieto, 2006: 50).

La vuelta al pasado deriva, en una parte importante de las novelas sobre la Guerra Civil que se publican en la actualidad, de una causa fortuita y nunca es buscada de forma racional o intencionada por los protagonistas de las novelas (Becerra Mayor, 2012). No se acude al pasado con el propósito de reparar el presente, precisamente porque no se concibe la necesidad de mejorar nada ni de establecer una ruptura en el *continuum* histórico: el discurso del ‘Fin de la Historia’ no deja resquicios para transformaciones de ningún tipo y, además, su representación del mundo, perfecta y cerrada, aniquila toda posibilidad de dinamitar el presente. Del mismo modo, los personajes que vuelven los ojos al pasado, para descubrir algún misterio oculto en él, se encuentran en una posición social acomodada.

Un caso paradigmático en este sentido es *El corazón helado* de Almudena Grandes. La novela está protagonizada por Álvaro Carrión, hijo de un falangista, que creció en el exclusivo barrio de La Moraleja y que, en el tiempo de la enunciación, es profesor de Física en la Universidad Autónoma de Madrid. Su contrapunto femenino se llama Raquel Fernández, es hija de exiliados republicanos y busca la reparación material de las víctimas (la recuperación de un piso en Madrid, expropiado por el falangista Julio Carrión, padre de Álvaro, durante la posguerra), aprovechando el acceso a datos que le facilita su puesto de trabajo en una Caja de Ahorros. Ya tenemos a dos personajes que disfrutan de una posición acomodada y que en absoluto sienten la necesidad de enfrentarse o de cuestionar el presente. Por otro lado, el interés de Álvaro Carrión por la Guerra Civil le llega por casualidad y nunca es fruto del interés legítimo del personaje por conocer su pasado, sino que lo genera la extraña presencia, en el entierro de su padre, de una mujer desconocida – que resultará ser Raquel Fernández– que desencadena toda la trama, y la aparición de una carta de su abuela republicana entre los papeles del fallecido. Por su parte, para Raquel Fernández el pasado solamente sirve para restablecer un abstracto ideal de justicia –además de sus propiedades–, pero en ningún momento la recuperación de la memoria de los vencidos pretende cuestionar una clase dominante cuya posición social y riqueza fue labrada ilegítimamente en los años del franquismo.

Aunque la novela anuncia y acaso denuncia la acumulación de capital que se produjo durante la dictadura franquista, no cuestiona la legitimidad de clase social alguna, ya que se considera un hecho perteneciente al pasado y no es oportuno que la justicia caiga sobre las espaldas de quienes nada tuvieron que ver con aquel turbio suceso del pasado –los herederos del falangista, entre los que se cuenta Álvaro Carrión. Solamente se reivindica el conocimiento del pasado como la única vía existente para cerrar las heridas de la Guerra Civil que perviven todavía en la sociedad española; solamente por medio del conocimiento del pasado –se propone en la novela– se puede poner fin a los rencores históricos que persisten en la España posfranquista, y únicamente cuando se hayan reconocido las víctimas y sus verdugos será posible que se produzca la tan ansiada reconciliación nacional. Pero en ningún momento se busca interrumpir el *continuum* histórico que favorece la persistencia en el poder de una clase cuya dominación se fundó en la explotación y la expropiación de los vencidos. El conocimiento de la Guerra Civil, lejos de funcionar como un instrumento de lucha y de intervención política, ha de servir, parece decirnos *El corazón helado*, para que el pasado deje de intervenir en el presente. Si bien es verdad que la novela de Almudena Grandes reivindica el conocimiento del pasado y con ello se enfrenta al olvido institucionalizado que se estableció durante la denominada Transición, hay sin embargo que añadir que la autora se detiene en el momento en que tiene que dar el paso definitivo y hacer de la *memoria* un instrumento para comprender activamente, para interpelar y modificar el presente. Al contrario, Grandes concibe el presente como un lugar apacible –insistimos: aburrido y democrático, en el que no pasa nada– y en el que, en consecuencia, parece que no hay mucho que cambiar.

Veamos cómo se construye la noción de *memoria* ligando el conocimiento del pasado con la reconciliación nacional en *El corazón helado* de Almudena Grandes. El protagonista de la novela, Álvaro Carrión, descubre que la imagen que su progenitor proyectaba no se correspondía con lo que en realidad fue. Julio Carrión, su padre, era un hombre cuya descripción se nutría de todas las connotaciones positivas posibles –“extraordinario”, “un conquistador innato, un mago, un hipnotizador, un genio de la lámpara de su propio encanto”, “un hombre encantador, tan simpático, tan seductor, tan interesante, tan inteligente” (Grandes, 2007: 57-58, 159)–, pero que en realidad ocultaba un pasado que, de saberse, tiraría por la borda la imagen construida de su personalidad. Álvaro descubre en su padre, una vez fallecido, la imagen de un embaucador, la imagen de un hombre que para enriquecerse traicionó, en Francia, a una familia de exiliados que confió en su amistad para vender las propiedades dejadas en España; como, a su vez, descubre Álvaro que su padre les negó conocer, a él y a sus hermanos, la existencia de su abuela Teresa, una maestra republicana que murió en el penal de Ocaña durante los primeros años de la posguerra. Álvaro Carrión conoce la historia de su pasado familiar –la

que constituye su propia identidad, hasta el momento incompleta- a medida que se va formalizando su relación amorosa con Raquel Fernández Perea, nieta de los exiliados republicanos que, en Toulouse, conocieron a Julio Carrión y, conducidos por la confianza que le fue conferida, le entregaron un poder notarial para que actuara en su nombre en la venta de sus propiedades. Pero Julio Carrión los traiciona y se enriquece a costa de apoderarse de lo que no le pertenecía, nadando a favor de la corriente legislativa instaurada en el franquismo que permitía la expropiación de los bienes de los republicanos exiliados. La prosperidad de Carrión surge del expolio de una familia republicana que, desde la derrota y el exilio, se encuentra inhabilitada jurídicamente para defenderse y proteger sus propiedades. Cuando Álvaro descubre, de la mano de la nieta de los afectados, que su posición social es resultado de la incautación ilegítima –pero *legal* en el marco jurídico franquista- de inmuebles ajenos, no puede sino renegar de su propia familia y de su propio pasado.

El protagonista de *El corazón helado* sabe de pronto quién es y este saber le causa un daño irreparable: “llevaba a mi padre a costas y su memoria era tan incómoda”; porque lo “que estaba en juego era mi propia memoria” (2007: 208, 203). Pero otros miembros de la familia Carrión prefieren no saber para no experimentar, precisamente, el mismo dolor que sufre Álvaro; quienes no quieren saber se escudan en que esa historia pertenece al pasado y no es conveniente removerla en el presente:

–[...] Es una historia muy antigua, que a estas alturas carece por completo de importancia en cualquier sentido, y que además no debemos valorar, porque no podemos 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 (2007: 840).

La familia Carrión funciona como metonimia del *conflicto de memorias* (Jelin, 2002) que se da cita en la España presente entre los que quieren saber y los que han optado por el silencio y el olvido como el medio más adecuado para no romper la armonía política y social del posfranquismo. Mientras que Álvaro ha apostado por conocer su propio pasado, como único modo de conocerse a sí mismo, sus hermanos prefieren desconocer quién fue realmente su padre⁴. Pero finalmente todos van a saber, porque Álvaro no se resigna al

⁴ En una de las primeras escenas en las que aparece la familia Carrión, esta se nos describe trazando un paralelismo entre el Parlamento español y la mesa en torno a la cual se reúne la familia en comidas y cenas familiares, para reforzar la idea metonímica de que las tensiones de la familia Carrión representan las tensiones políticas que agitan a España: “algunas comidas familiares, algunas fiestas de cumpleaños de los niños, y hasta la Nochebuena del año 2003, habían desembocado en unas broncas monumentales que rompieron el freno que siempre había representado la repugnancia de mi padre por las discusiones políticas para reproducir, a pequeña escala, las tensiones que sacudían al país entero. En el comedor de su casa, la correlación de fuerzas reproducía la

silencio y opta por hablar, por contar su historia, aunque la medida más fácil, la solución más sencilla y menos embarazosa, hubiera sido guardar silencio: “se me ocurrió que podía no hacer nada, olvidarlo todo y olvidar deprisa, dejar cada cosa como estaba y a merced del tiempo que ya había empezado a pasar, a enterrar mi propia conmoción, mis viejas y mis nuevas emociones” (Grandes, 2007: 203). Pero finalmente el protagonista habla y los demás no tienen más remedio que escuchar y terminar conociendo su propia historia.

Pero antes de hablar, Álvaro se debate en un conflicto interior entre la razón y el sentimiento; porque, aunque ha descubierto la imagen real de su padre, la de un farsante oculto bajo el ideograma del *self-made man*, tampoco puede desprenderse del todo de los recuerdos compartidos con un padre al que ha querido y al que, a pesar de todo, sigue queriendo. El personaje se debate entre la razón y el sentimiento, entre el rechazo que le provoca el comportamiento de su padre en el pasado y la admiración que siente por la figura paterna que nunca le faltó. La escena de la infancia que rememora Álvaro Carrión, en la que sufrió un accidente de bicicleta que le abrió una herida profunda en la pierna, adquiere sin duda un cariz simbólico:

El metal estaba demasiado incrustado y mis amigos tuvieron que ayudarme. Cuando tiraron de mi pie para arriba, aullé de dolor, pero eso no me impresionó tanto como el chorro de sangre que brotó de la herida. Me había hecho un buen destrozo y estaba solo, con once años y entre otros chicos de once años, lejos de casa, lejos del pueblo, en el puente de la presa. Mi eterno competidor, el otro ciclista más veloz de la pandilla, había ido a avisar a mis padres [...]. Fue papá el que vino, y muy deprisa. Cuando su coche enfiló el puente, sentí que me quedaba sin aire, pero pude ver su cara antes de que aparcara, y en ella ni rastro de la furia que esperaba. Cerró la puerta sin echar la llave y vino hacia mí casi corriendo, con el ceño fruncido de preocupación y un gesto alarmado, pero también compasivo [...]. Me abrazó, le abracé y me sentí muy feliz de repente, muy orgulloso de llamarme Carrión, de ser su hijo [...]. Luego pasó su brazo derecho por debajo de los míos y me advirtió que no apoyara la pierna herida antes de ayudarme a llegar hasta el coche [...]. Julio Carrión era un hombre

composición del Parlamento. La derecha tenía la mayoría absoluta, pero la izquierda, mi mujer, mi cuñado Adolfo y yo, con el apoyo pasivo y casi siempre silencioso de mi hermana Angélica, era apasionada, peleona. El radicalismo de nuestras posiciones se había ido alimentando mutuamente hasta el punto de que yo [...] había ido adoptando posiciones políticas más por instinto que por necesidad” (Grandes, 2007: 50). En esta línea apunta Sara Santamaría Colmenero que “lo que está en juego [en *El corazón helado*] no es únicamente la memoria del padre, sino la de Álvaro, es decir, su propia identidad. La identidad familiar es una trasposición de la identidad nacional, y el enfrentamiento que se produce en el seno de la familia Carrión representa el de esas dos Españas. En este sentido, debe tenerse en cuenta que en el momento en que la autora escribía la novela se estaba produciendo en España un debate de capital importancia en torno al proyecto que culminó en la denominada ‘ley de memoria histórica’” (Santamaría Colmenero, 2009: 5).

extraordinario, y esa condición se reveló con una intensidad que nunca habían sospechado [mis amigos] cuando me acomodó en el asiento trasero y, antes de coger el volante, se quedó de pie junto a la puerta, les miró, les sonrió y les dio las gracias por haber ayudado a su hijo. A partir de aquel momento, habrían hecho cualquier cosa por él (2007: 831-832).

Y seguidamente:

Cuando terminó con el vendaje, que era muy aparatoso, el médico se puso serio para advertirme que lo más importante de todo era que no apoyara el pie. Ya sé que es una faena hacer reposo en mitad del verano, pero no te va a quedar más remedio, y para eso también hace falta ser valiente... Luego, papá me enseñó a andar con muletas y aprendí bien, muy deprisa, tanto que, al llegar al coche, estuve seguro de que iba a llevarme de vuelta a Navacerrada. Pero me abrió la puerta del copiloto y condujo en dirección contraria, hacia una marisquería carísima que estaba en la calle Fuencarral, muy cerca de la glorieta de Bilbao [...] pero ni las cigalas, ni los percebes, ni el centollo me gustaron tanto como estar allí, con mi padre, cenando juntos como dos compañeros, dos camaradas. Nunca había estado tantas horas con él, y nunca había pensado que pudiera ser tan fácil, que encontraríamos tantas cosas de las que hablar, que nos reiríamos tanto. Aquella noche fue una de las más grandes de mi vida [...] y nunca podré recordarlo [a mi padre] de otra manera, mi padre y yo brindando juntos en la oscuridad compacta de una noche de agosto, en la ciudad desierta del verano de mis once años (2007: 834).

Álvaro evoca este recuerdo infantil mientras se dirige a la empresa familiar donde ha citado a sus hermanos con el propósito de reabrir una herida del pasado –como la del niño accidentado– que modificará en extremo la imagen de aquel hombre extraordinario que en el verano de sus once años le enseñó a andar de nuevo cuando las condiciones se presentaban adversas. La evocación del recuerdo provoca en Álvaro cierto remordimiento que se manifiesta en el dolor de la pierna lastimada, que se le despierta de pronto: “la pierna volvía a dolerme. Sentía la cicatriz, su forma exacta, el dibujo que trazaba sobre mi piel” (2007: 836). El dolor en la pierna representa el dolor que siente Álvaro al saber quién fue su padre y también el dolor que le provoca traicionar ese recuerdo infantil protagonizado por un hombre extraordinario que desaparecerá para siempre de la memoria familiar cuando cuente a sus hermanos quién fue realmente su padre. El vínculo afectivo que unía a Álvaro con su padre –y le sigue uniendo en el recuerdo– no impide que, una vez conocida su historia, asimismo le desprecie:

Yo amaba a mi padre. Le quería, le admiraba, le necesitaba. Quizás no lo había olvidado pero me las había arreglado para no recordarlo mientras leía la carta de mi abuela, y después, cuando Raquel me habló de Julio Carrión González, joven

y seductor en la derrota, en la victoria, en el desastre final, definitivo. Un mentiroso, un tramposo, un traidor, un ladrón, un estafador, un oportunista, un hombre sin moral, sin sentimientos, sin escrúpulos, una mala persona [...]. Julio Carrión había sido mi padre y yo su hijo, su heredero pero no su cómplice (2007: 836-837).

Ser heredero no significa ser cómplice, dice Álvaro Carrión. Y el desenmascaramiento de las acciones fraudulentas que protagonizó su padre en el pasado constituye, para Álvaro, el único modo de dejar de ser cómplice. El protagonista ha optado por contar, porque sabe que el silencio y el olvido constituyen un acto de complicidad con un pasado –metáfora de la Transición– que él no está dispuesto a perpetuar:

Quería hablar. Quería escuchar. Sólo eso, nada más que eso. Quería contar en voz alta lo que nunca había contado a nadie y quería escuchar en voz alta las palabras que nunca había escuchado. Quería que supieran lo que yo pensaba, lo que yo sentía, y averiguar qué pensaban, qué sentían ellos al saber del hombre que había sido su padre. Parecía muy poco pero era mucho, porque había pasado el tiempo, y el silencio pactado para encubrir la verdad había terminado por suplantarla. Ahora la verdad era aquel silencio sólido, duro, imperturbable, la verdadera inexistencia de datos, de palabras, de recuerdos, y los labios cerrados, y las conciencias mudas, y la exquisita indolencia de la riqueza. Había pasado mucho tiempo, pero no demasiado, porque nunca es demasiado. Había pasado mucho silencio, tanto que su duración parecía una garantía de eternidad, pero yo iba a romperlo. Aquello no iba a acabar bien, y eso también lo sabía (2007: 839).

Pero contar no es una tarea fácil cuando no se encuentra un interlocutor dispuesto a escuchar. La reivindicación de la memoria provoca enfrentamientos cuando la otra parte muestra poca predisposición al diálogo. Rafa, el hermano mayor, el que ha heredado el puesto de presidente de la empresa de Julio Carrión, personifica, acaso para defender el *status* adquirido, la postura política –normalmente ejercida por la derecha española– que ha optado por no saber. Sin embargo, Álvaro habla y Rafa termina sabiendo. El relato del pasado silenciado funciona simbólicamente en relación con la historia española: al contar, se conjuran los fantasmas, se abren las heridas mal cerradas causadas por la política de silencio de la Transición, se reviven los bandos enfrentados. La novela pone en escena el resurgir del mito cainita, de las dos Españas contrapuestas, y los hermanos terminan también enfrentados, llegando incluso a las manos:

–[...] Eres lo peor, lo peor, la escoria más miserable, lo más despreciable... Eres repugnante, Rafa, me das asco. Estás orgulloso de ser como eres, ¿no?, de ser un animal. Estás satisfecho de lo que no sabes, de no saber nada, eso es lo que te

gusta y lo que te gustaría que hiciéramos los demás, hacer sin pensar, hacer y no saber, vivir sin preguntarnos jamás por qué suceden las cosas... Eres peor que papá...

-¡Suéltame, Álvaro!

-Mucho peor, eres más duro, más cínico... Y tú lo has elegido, has podido elegir (2007:851).

Y a continuación:

Le solté y me pegó. Me dio un puñetazo en el ojo derecho y no me dolió porque mi cuerpo era ya sólo violencia, sólo fuerza, rabia, movimiento, una energía nueva y potentísima. Por eso no pudo tirarme. Encajé el puñetazo de pie y embestí con la cabeza por delante, como un toro furioso, enloquecido, lo derribé de un cabezazo y me eché encima de él y empecé a pegarle yo, con los dos puños, tan abismado, tan concentrado en lo que estaba haciendo que él ni siquiera acertó a responderme, no pudo responderme, no supo, se tapaba la cara con las manos y yo le pegaba igual, una vez, y otra, y otra, su cabeza se movía la ritmo de mis golpes, caía hacia un lado, luego hacia el otro, para regalarme una emoción oscura, el tenebroso placer de mi fuerza, de su debilidad, y un deseo insaciable de no terminar nunca (2007: 851-852).

El título de la novela, *El corazón helado*, tomado de los famosos versos de Antonio Machado –“Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón”– afianza la interpretación fratricida⁵ de una Guerra Civil que se actualiza en la novela en el despacho de la empresa de la familia Carrión entre quienes quieren saber el pasado y los que prefieren no saber para no descubrir que las manos que amasaron su riqueza están manchadas de sangre.

El saber y su negación, que convierten el cuerpo de Álvaro en violencia, reavivan un conflicto nunca cerrado. *El corazón helado* de Almudena Grandes, con sus reflexiones constantes entre la pertenencia del saber o la conveniencia de callar, constituye una crítica clara al silencio impuesto por la Transición española, que no hizo más que reafirmar la condición de derrotados de los vencidos. Grandes detecta las deficiencias que registra este pacto de silencio para llevar a cabo la reconciliación entre las dos Españas enfrentadas y propone, por medio de la escena final de la novela, que para lograr la reconciliación nacional el olvido quede desplazado por la memoria y el silencio por el saber. Álvaro Carrión, tras contarles a sus hermanos quién fue su padre, decide encaminarse al hogar familiar e imputar a su madre la complicidad de su silencio, recriminarle su connivencia con

⁵ Más adelante, analizamos lo que supone la reducción de la Guerra Civil como conflicto fratricida.

los turbios asuntos de su padre, reprocharle que nunca les hubiera contado su verdadera historia:

–Explícamelo, mamá [...]. No me cuentes los detalles porque no hace falta, lo sé todo, ya lo sabes, pero explícame cómo pudo ser, cómo pudo pasar todo esto, porque no lo entiendo, por más vueltas que le doy, no lo entiendo, no puedo entender... Tanta crueldad, tanta mezquindad, tanto cinismo [...]. Tú me enseñaste lo que era bueno y lo que era malo, mamá, me enseñaste que no debía ser egoísta, ni avaricioso, que no debía envidiar a mis hermanos, ni pegarme con ellos, que todos debíamos compartir lo que teníamos, y perdonar [...]. Y ahora no puedo, no puedo con esto, mamá, no puedo aceptar que os envilecierais tanto, tanto, hasta este punto, y tengo que hacerlo, tengo que encontrar una manera de entenderlo, porque tú eres mi madre, y papá era mi padre, y yo le quería, te quiero a ti, y nunca podré dejar de quereros [...]. Necesito que me digas por qué papá engañó a todo el mundo, por qué traicionó a la gente que confiaba en él, por qué nunca creyó en nada, por qué nunca quiso a nadie, por qué mintió, por qué robó, y por qué luego te quiso a ti, por qué nos quiso a nosotros, por qué le quisiste tú, mamá, explícamelo, cuéntame algo mejor que lo que sé, sálvale, sálvate, sálvanos a todos... Explícame por qué tu marido enterró en vida a su madre, por qué la negó, por qué me la robó [...]. Explícame eso o dime al menos que nunca pudo volver a dormir tranquilo (2007: 913-914).

Pero su madre no le explica nada. En cambio le pide un cigarrillo a su hijo, fuman juntos en silencio y la madre le aconseja a Álvaro que se corte el pelo. Entonces Álvaro –“he entendido el mensaje, no te preocupes, que ya me voy” (2007: 916)– se levanta sin decir nada con ademán de marcharse. Pero, tras despedirse y una vez le ha dado la espalda a su madre, escucha:

–Oye, Álvaro... –pero no habría piedad, no todavía–. Me acabo de acordar... El domingo que viene no, el otro, o sea, el día 16... –y frunció el ceño–, 16 será, ¿no...?, sí, es el 16... Bueno, pues, vamos a hacer una barbacoa en el jardín [...]. Quiero que sepas que, si tú quieres, puedes venir también con esa chica, Raquel, ¿no? [...] Me acuerdo de su nombre porque me llamó mucho la atención que en esa familia hubiera una niña con un nombre bíblico. Me imagino que será muy guapa, porque de pequeña era monísima, pero una monada, de eso me acuerdo también, y además estoy segura de que será una persona muy educada, muy culta, y de que sabrá estar [...]. Eres mi hijo y lo vas a seguir siendo, siempre, por encima de todo. Ya sé que esto ahora te parece gravísimo, pero no lo es, yo sé que no lo es. El tiempo pondrá cada cosa en su sitio, yo me moriré y tú te arrepentirás de lo que me has dicho hace un momento, pero hasta entonces no estoy dispuesta a perderte (2007: 917-918).

La barbacoa final, a la que es invitada Raquel Fernández Perea, en casa de quien le arrebató a su familia todos sus bienes durante la posguerra española, representa simbólicamente la realización de la reconciliación nacional que persigue Almudena Grandes con *El corazón helado*. La reconciliación de las dos Españas, la posibilidad de ocupar un mismo espacio sin la explosión del conflicto y de cerrar definitivamente las heridas del pasado, surge sí, y solo si, se conoce la verdad, si la memoria se opone al olvido y el silencio deja paso al conocimiento. Cuando esto suceda –como sucede entre las dos familias en *El corazón helado*– la reconciliación nacional será posible y las heridas abiertas de la Guerra Civil podrán cicatrizar por fin. Solo la memoria –el conocimiento del pasado– podrá cerrar las heridas, parece decirnos Almudena Grandes por medio de *El corazón helado*.

No obstante, y como se observa, la noción de memoria que se maneja en la novela se encuentra debilitada. En la novela, la lucha por la memoria no es una lucha de oposición –esto es, de transformación *radical* de una sociedad que es en parte heredera de la sociedad instaurada por los vencedores– sino más bien una lucha de aceptación. La propuesta de Grandes resulta harto conservadora al conformarse con la integración de los vencidos en la normalidad democrática, inscrita en la metáfora de la barbacoa final. No se trata de poner en cuestión un presente heredero del pasado que se denuncia, sino de que los derrotados puedan integrarse, ser reconocidos, aceptados y asumidos, en normalidad democrática en el presente en el que nos encontramos. El conocimiento del pasado busca la aceptación de las víctimas en la sociedad presente, lo que en definitiva significa ser invitadas a la fiesta –a la barbacoa– de la democracia: no se debe exigir ni más ni menos. Porque, como se propone en la novela, se trata de una historia muy antigua, que es preciso recordar pero es conveniente no pretender ir más allá. En definitiva:

...la mía no era más que una historia, una de muchas tantas y tan parecidas, historias grandes o pequeñas, historias tristes, feas, sucias, que de entrada siempre parecen mentira y al final son siempre verdad.

Sólo una historia española de esas que lo echan todo a perder (2007: 919).

3. Pero hay algo más. Porque en esta vuelta al pasado subyace, desde una perspectiva que podemos designar neorromántica, una visión nostálgica del pasado, una sensación de pérdida de un tiempo en el que todavía todo era posible. En este sentido, Juan Carlos Rodríguez analiza la irrupción del folletín histórico del romanticismo a través de la noción de pérdida y nostalgia, de un modo que bien puede aplicarse a nuestro objeto de estudio:

La novela histórica como género medievalista subraya siempre sin duda esta sensación de pérdida, esta nostalgia de quien no encuentra su sitio [...], una nostalgia hacia un tiempo perdido, el tiempo de los romances y de los ideales, frente a la prosa cotidiana de la vida que se vivía fuera de la lectura (Rodríguez, 2002: 258).

Aplíquese lo dicho a las novelas de Almudena Grandes sobre la Guerra Civil. Porque, en efecto, la Guerra Civil representa el retorno al lugar de los hechos heroicos y de los ideales frente al tiempo aburrido y democrático, prosaico, de nuestros tiempos posmodernos. Del mismo modo, Lukács (1966) en su ensayo *La novela histórica* hace referencia constantemente al componente evasivo del folletín historicista. Pues bien, ¿esta vuelta al pasado que se produce en la última hora de la novela española no tiene igualmente un componente de evasión? ¿No supone una forma de mirar hacia otro lado? ¿No contribuye a la constitución de la idea de que nuestro presente, en contraste con el tiempo heroico aunque mísero, es aburrido pero feliz? Parece que sí. Por lo tanto, y siguiendo con la exposición de Juan Carlos Rodríguez, lo que funciona en el texto no es tanto la *evasión* sino una *invasión* de la ideología dominante detectada en el proceso de lectura (Rodríguez, 2002: 258): los textos reproducen y legitiman una visión del mundo en que este se presenta a sí mismo como cerrado y perfecto; la ideología nos *invade* por medio de una literatura de corte *evasiva*.

La percepción del pasado en la posmodernidad se formaliza, en efecto, por medio de la nostalgia. Fredric Jameson, en sus análisis sobre la posmodernidad, analiza los *efectos* ideológicos que produce la estética de la nostalgia y advierte que, en definitiva, su función no es otra que “empañar su contemporaneidad” (Jameson, 1991: 52). La visión nostálgica del pasado, dice Jameson, confiere

... a la realidad actual y a la apertura del presente histórico la distancia y el hechizo de un espejo reluciente. Pero esta nueva e hipnótica moda estética nace como síntoma sofisticado de una liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo (Jameson: 1991: 52).

En efecto, la reconstrucción nostálgica del pasado impide al lector reconocerse en el pasado y experimentar la historia de un modo activo, debido a que, como frente al espejo reluciente o el cristal empañado, impide ver su propio rostro reflejado y aprehender la contemporaneidad del pasado histórico. Esto se produce debido a que al pasado, interferido por la nostalgia, se le ha arrebatado su propia historicidad. Por este motivo la novela histórica de la posmodernidad es una novela sin historicidad o, lo que es lo mismo, deshistorizada.

Inés y la alegría resulta, en este sentido, paradigmática. La novela cuenta, por medio del personaje de Inés, su protagonista, la historia de la frustrada invasión de Arán por parte del ejército de la UNE (Unión Nacional Española) a través de la denominada *Operación Reconquista* durante el mes de octubre de 1944. No obstante, y para ponernos en antecedentes no solo históricos sino también concernientes a la personalidad y el carácter de la protagonista, la trama se inicia en los años de la República. Inés, hija de una familia acaudalada madrileña, y hermana de uno de los líderes de Falange, empieza a frecuentar, fruto de su relación de amistad con su vecina Aurora, el Lyceum Club que, como se define en la misma novela, es “el club femenino más moderno de Europa” (Grandes, 2010: 69). Y es allí donde Inés configura su propia imagen de la República. Para ella, la República representa:

... mujeres que fumaban y conducían sus propios coches, los poetas guapos y rubios que besaban en la boca a escritoras rubias y guapísimas delante de todo el mundo, los poetas morenos que tocaban el piano, y los dramaturgos de éxito que se emocionaban jugando con unos niños rotos y tiñosos mientras contagiaban sus sonrisas a una cámara (2010: 70).

Se trata de una reconstrucción *pop* de la República española. Porque, en efecto, la República, que se presenta como sinónimo de modernidad y belleza, se describe a partir de elementos superficiales. Y observaremos, más adelante, el modo en que la belleza republicana se define a través de sus mercancías. Avanzada la trama, Inés se encuentra en el pueblo de los Pirineos de Bosost, con el Ejército de la UNE, donde se encarga de la cocina en el campamento. En un pueblo vecino, al que se ha desplazado para adquirir los víveres necesarios, se compra un vestido a través del cual proyecta su imagen de la República española:

... aquel vestido tan sugerente, tan favorecedor, tan pasado de moda, que no habría llamado la atención de nadie en otra época, cuando las mujeres podían ponerse guapas sin parecer indecentes, cuando resultar atractiva no estaba prohibido, cuando llevar un cuello tan original como aquel, con dos solapas pequeñas que se cerraban con un botón casi en la garganta para enmarcar un escote redondo y ni siquiera muy profundo, no era pecado. Un vestido que, sin embargo, en el otoño de 1944 parecía un prodigio, un tesoro, un vicio escogido y clandestino (2010: 286).

Y a renglón seguido:

No debería habérmelo comprado, me reproché mientras me lo ponía por encima para mirarme en el espejo y seguir regañándome, no debería haber cedido a aquella tentación, una frivolidad, una simpleza, pero tampoco podía dejarlo abandonado en su percha, porque aquella belleza de falda amplia, ondulante,

mangas estrechas y cuerpo ceñido, era lo mismo que yo, un superviviente de la Segunda República Española (2010: 287).

Frente a la belleza republicana, se oponen las puntillas del mundo de su infancia:

En aquella época [primavera de 1936], yo ya había empezado a pensar por mi cuenta, aunque eso aún no lo sabía nadie, quizá ni siquiera yo misma, en la inmejorable familia de gente de orden en la que había nacido. Mi infancia, plácida y confortable, almidonada como las sábanas de hilo entre las que dormía, transcurrió en un país de puntillas blancas, donde todo cuanto existía, mi ropa y la de mis muñecas, las cortinas de mi habitación y las de su casita, la colcha de mi cama, las colchas de sus cunas, mis pañuelos y hasta las repisas de mi cocina de juguete, estaba rematado con una monótona variedad de primorosas tiras de encaje. Cuando cumplí trece años, miré a mi alrededor y decidí que las puntillas no me gustaban, pero nadie tuvo en cuenta mi opinión. Tampoco la escucharon un par de años más tarde, cuando me obligaron a renunciar a la equitación, quizás porque los caballos eran el único elemento de mi vida que no podía adornarse con puntillas (2010: 57).

Y también el peinado de su cuñada Adela, que, a diferencia de ella, ha permanecido en la España tras la Guerra Civil:

...aquel tupé tan exagerado, característico del peinado que se había puesto de moda entre las mujeres de los vencedores. «Arriba España», llamaban a aquel enorme rulo de pelo que desafiaba a la gravedad, trepando varios centímetros sobre sí mismo, para despejar la frente y alargar la estatura de la interesada sólo a costa de deformar su perfil, un precio que sólo podían permitirse las auténticas bellezas (2010: 172).

Un peinado que, a su vez, representa el estancamiento que padece la España franquista:

Ya nadie lleva esos peinados de los años treinta, nadie excepto ellas, que han elegido vivir en un paréntesis, un tiempo detenido y sin tupés, como si esos rollos de pelo, armados con algodón de rama, que se llevan en España, no fueran más que otra versión del enemigo (2010: 456).

Del mismo modo, y una vez iniciada la Guerra Civil, se describe un Madrid festivo y alegre y sobre todo moderno. El Madrid en guerra se define por medio de perfumes, sonrisas y besos en público:

... empecé a sentirme bien en aquel tumulto de gente desapareja, misteriosamente integrada en un conjunto armónico que tenía sentido pese a su dificultad, mujeres perfumadas, elegantes, aceptando con una sonrisa la lumbre que les ofrecía un obrero que no se había quitado su ropa de trabajo, señores

impecablemente vestidos discutiendo a blasfemia pelada en las mesas de los cafés, parejas de adúlteros a quienes les había tocado la lotería de besarse en las esquinas sin que nadie se parara a mirarles, oficiales de uniforme que sonreían con el puño en alto cuando escuchaban aplausos a su paso, muchos extranjeros, Virtudes y yo, una multitud vivísima de hombres y mujeres de aspecto familiar y naturaleza desconocida, un Madrid distinto, insospechado, que seguía siendo el mismo y mi ciudad, a la que me sentía pertenecer como nunca antes (2010: 81).

La modernidad republicana se describe por medio de una mirada superficial. La superficialidad de *Inés y la alegría* pretende proyectar una imagen de la República en la que sus tensiones históricas –asimismo políticas y sociales– se expresan por medio de la noción de modernidad y su contrario. La Guerra Civil que puso fin a la República derivó de un golpe antimodernista –se extrae de la lectura de la novela– que pretendía bloquear el proceso de modernización de España. Pero la modernidad republicana no se define en la novela en términos políticos, sino más bien en los términos *pop* arriba expresados: sugerentes vestidos, poetas guapos que besaban en la boca a mujeres rubias y asimismo guapas, etc. La reconstrucción *pop* de la Historia nos hechiza, provoca en el lector una *nostalgia* por un mundo en el que todavía parecía todo por hacer, en contraste con un presente acabado y perfecto. *Inés y la alegría* ofrece una imagen apacible del pasado y anima al lector a establecer una relación complaciente con la Historia; no pretende la autora problematizar el pasado –simplemente se ofrece un relato superficial del mismo–, como tampoco persigue cuestionar el presente. La recreación nostálgica del pasado nos cautiva, nos hechiza, y nos impide reconocernos en la Historia, experimentarla de un modo activo, esto es, reconocer que nuestro presente no es sino el pasado *amortizado* de los vencedores, el pasado fracasado de los vencidos (Reyes Mate, 2009).

Uno de los rasgos que mejor define a las novelas que se escriben en la actualidad sobre la Guerra Civil es la *liquidación o debilitamiento de la historicidad* (Becerra Mayor, 2012). La Historia se deshistoriza en el grueso de estas novelas por medio de una reconstrucción despolitizada y *aideológica* del pasado. En las novelas no aparecen conflictos de clase o políticos, simplemente tensiones humanas, individuales o personales. Esta caracterización de la Guerra Civil española –a la que no escapa Almudena Grandes– supone un debilitamiento de su historicidad, ya que constituye una negación de los procesos históricos. La Historia, reducida a la individualidad, depende entonces del gesto de un individuo situado en el momento y en el lugar oportuno. Del acierto de su gesto –heroico o fatal– dependerá el devenir histórico. En este sentido, la novela de Almudena Grandes *Inés y la alegría* es asimismo paradigmática. La narradora sostiene que su novela nace de la necesidad de rescatar del olvido y del silencio las vidas de los combatientes que lucharon y emprendieron la denominada *Operación Reconquista*, que tuvo lugar en el Valle de Arán durante el mes de octubre de 1944. Para ello, Grandes se enfrenta a lo que

ella denomina ‘la Historia con mayúscula’ –trasunto de una Historia oficial, siempre escrita por los vencedores– y reivindica la reconstrucción de una historia “en minúscula”, donde la individualidad desplace las nociones clásicas de objetividad y racionalidad. Su propuesta consiste en introducir elementos irracionales como la pasión, el amor, los celos, la ambición y acaso la venganza y el despecho para explicar la Historia.

Aunque la finalidad que persigue la autora –salvar del olvido y del silencio a quienes lucharon por la libertad en España– dignifica a la novela, y aunque debe considerarse como un rasgo positivo el hecho de que se pretenda cuestionar la Historia oficial que, como dice el texto, siempre la escriben los vencedores, hay que afirmar asimismo que Almudena Grandes se confunde de enemigo. Porque es bien distinto hablar de la Historia oficial de los vencedores, que imponen su relato por medio de una tradición que ellos mismos escriben –que es lo que Walter Benjamin denominó *historicismo* (Benjamin, tesis VII, 2008: 308-309)– y otra muy distinta es la ciencia de la Historia. Y Almudena Grandes, en efecto, al cuestionar la vigencia de lo que denomina ‘Historia con mayúscula’ no arremete contra la historiografía franquista y su heredera en democracia que ha condenado al olvido a quienes participaron en la *Operación Reconquista*, como se propone; Grandes carga sus tintas contra las categorías objetivas y científicas de la Historia al pretender sustituir los factores económicos, ideológicos y sociales por otros más subjetivos e irracionales que, a su parecer, son los que marcan el transcurso de la Historia:

La Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales. O quizás no, y es solo que el amor de la carne no aflora en la versión oficial de la historia que termina siendo la propia Historia, con mayúscula severa, rigurosa, perfectamente equilibrada entre los ángulos rectos de todas sus esquinas, que apenas condesciende al contemplar los amores del espíritu, más elevados, sí, pero también mucho más pálidos, y por eso menos decisivos. Las barras de carmín no afloran a las páginas de los libros. Los profesores no las tienen en cuenta mientras combinan factores económicos, ideológicos, sociales, para delimitar marcos interdisciplinares y exactos, que carecen de casillas en las que clasificar un estremecimiento, una premonición, un grito silencioso de dos miradas que se cruzan, la piel erizada y la casualidad inconcebible de un encuentro que parece casual, a pesar de haber sido milimétricamente planeado en una o muchas noches en blanco. En los libros de Historia no caben unos ojos abiertos en la oscuridad, un cielo delimitado por las cuatro esquinas del techo de un dormitorio, ni el deseo cocinándose poco a poco, desbordando los márgenes de una fantasía agradable, una travesura intrascendente, una divertida inconveniencia, hasta llegar a hervir en la espesura metálica del plomo derretido, un líquido pesado que seca la boca, y arrasa la garganta, y comprime el estómago, y expande por fin las llamas de su imperio

para encender una hoguera hasta en la última célula de un pobre cuerpo humano, mortal, desprevenido (Grandes, 2010: 23-24).

Esta historia en minúscula supone una pérdida de historicidad debido a que eleva episodios que pueden tildarse de accidentales a elementos constituyentes del devenir histórico. La Historia desaparece en sentido fuerte para ofrecer una visión *débil* de la misma. Porque en *Inés y la alegría* todo el conflicto histórico que se retrata queda reducido a dos historias de amor problemáticas: la de Dolores Ibárruri con Francisco Antón, por un lado, y la de Jesús Monzón con Carmen de Pedro, por el otro. La novela nos dice, en uno de sus capítulos finales, que nada de lo que ha sucedido en la Historia hubiera sido posible sin el amor y el desamor, sin el despecho y el rencor, que sintieron estos personajes. Porque, en efecto, estos cuerpos inmortales y enamorados tomaron decisiones políticas –de vital importancia para la Historia– guiados por el corazón y no por la cabeza; decisiones que terminan siendo nefastas porque el amor les impidió medir las graves consecuencias políticas que conllevaban sus actos. Sin la tormentosa relación amorosa de Pasionaria, se concluye en la novela, la Historia de España hubiera sido muy distinta. *Inés y la alegría* de Almudena Grandes nos ofrece una reconstrucción histórica realizada sobre la noción de individualidad, lo cual no puede sino tildarse como una negación de la Historia en un sentido objetivo y materialista.

Lo mismo sucede en *El lector de Julio Verne*. Esta novela, la segunda de la serie de los *Episodios de una guerra interminable* y, por el momento, la última publicada, cuenta la historia de Nino, un niño de nueve años, hijo de guardia civil, que vive en la casa cuartel de Fuensanta de Martos, un pueblo de la sierra de Jaén. La presencia de los maquis, escondidos en los montes, condiciona sobremedida la vida del pequeño pueblo jiennense. Sobre este argumento, la novela realiza una reconstrucción histórica de la posguerra española desplazando lo político y lo social en beneficio de una lectura *aideológica* del pasado. Esta reconstrucción se logra por medio de la reducción del conflicto bélico a un enfrentamiento fratricida y a la descripción de los personajes por medio de categorías propias de una ideología neohumanista donde lo humano oculta lo ideológico.

Respecto a la reducción fratricida del conflicto, hay que apuntar que este recurso no es un exclusivo de Almudena Grandes, ya que una parte nada desdeñable de las novelas que sobre la Guerra Civil se escriben en la actualidad levantan su trama sobre el mito de que la contienda española fue un enfrentamiento bárbaro e irracional entre hermanos. Almudena Grandes, pues, no supone una excepción al ofrecer, al principio de *El lector de Julio Verne*, un relato de la Guerra Civil en términos fratricidas. Dice así el texto:

Había estallado una guerra que había partido España en dos mitades, y mis padres estaban en una, y sus dos familias en otra. Él se alistó voluntario para que no le pasara nada a su mujer ni a su hija pequeña, fue a parar a una compañía de

la Guardia Civil y luego, ya, allí se quedó. En medio de la guerra y en aquella casa de Granada nació yo, hijo fortuito, inoportuno, de un permiso (...). Mi padre fue guardia civil por casualidad (Grandes, 2012: 35-36).

La Guerra Civil divide –y acaso enfrenta– a miembros de una misma familia. Este suceso lo conoce Nino, el protagonista, cuando viaja en tren al pueblo de su madre y, extrañado, no entiende la razón por la cual su padre no viaja con ellos. Aunque no se dice explícitamente en la novela, las razones son obvias: el padre de Nino formó parte del ejército franquista, mientras que los familiares de su mujer –la madre de Nino– eran defensores del legítimo gobierno de la República.

Aquella conflagración sin duda tuvo ese componente fratricida que enfrentó a familias, hermanos, padres e hijos, e incluso vecinos, y, en consecuencia, es de rigor que el tema aparezca representado en las novelas que sobre el conflicto bélico se escriben y publican. No obstante, la Guerra Civil no puede reducirse a esa visión fratricida de la Historia, donde se aniquila todo componente político y social en virtud de una lectura donde las categorías abstractas como el odio y la venganza, e incluso el miedo que conduce a los personajes a actuar en contra de sus seres más cercanos, desplacen las categorías objetivas e imposibiliten un acercamiento histórico al fenómeno en cuestión. Categorías como las señaladas –odio, miedo, venganza, etc.– deben reconocerse como síntomas del conflicto, pero no como elementos determinantes que lo originan. Confundir las causas con las consecuencias, lo determinante y lo determinado, puede provocar un falseamiento total o parcial del objeto histórico. Pero, ante la reducción de todo conflicto a un enfrentamiento entre hermanos, no podemos sino hacer nuestras las palabras de Adolfo Sánchez Vázquez:

... tampoco se justifica la tendencia a confundir los colores, las voces y los pasos al presentar la guerra más bien ‘incivil’ –así la calificó, apenas desatada, Unamuno– como una guerra entre hermanos, igualmente brutales o igualmente nobles, como si los agresores y los agredidos, los verdugos y las víctimas, fueran igualmente culpables o inocentes. Con ello se pretende ocultar que la sangrienta guerra civil le fue impuesta al pueblo español por el fascismo nacional y extranjero, y que aquél, al resistir la agresión en las condiciones más desventajosas, no hacía más que cumplir con lo que su dignidad exigía» (Sánchez Vázquez, 1995: 26).

En efecto, la descripción de la Guerra Civil española en términos fratricidas oculta la agresión del fascismo contra un sistema de gobierno legítima y democráticamente electo por el pueblo español en unas elecciones libres, que dio origen a la guerra. Resulta imprescindible remarcar este aspecto y no confundir las categorías determinadas con las determinantes, pues este hecho solo podría contribuir a una desfiguración de su objetiva realidad histórica. De este modo, lo señala José Antonio Fortes:

... se produce una fuerte falsificación histórica, lo que llamo ese borrado hasta la inexistencia de la realidad material vivida, aplicado ahora al pasado histórico, a la historia recién hecha o vivida. Para tal asunto de falseamiento y falsedad, se recurre al individualismo de cuantas causas y razones determinen los acontecimientos [...], llevándonos a todos al matadero fratricida, a cada hermano contra hermano, cada familia contra su familia, el pueblo español así entregado al sumo sacrificio cual masivo y anónimo cordero pascual que fuimos o somos los españoles (Fortes, 2010: 101-102).

Pero volvamos a la cita de Almudena Grandes. En ella se nos dice que el padre de Nino, Antonio, participó en la guerra para proteger a su mujer y a su hija, y se añade que se hizo guardia civil por casualidad. La novela nos trae, por lo tanto, la imagen despolitizada de un miembro del ejército golpista, de un verdugo y torturador. Pero, en vez de describirlo en estos términos que proponemos –golpista, verdugo y torturador–, conceptos históricamente objetivos, la novela retrata al guardia civil como un pobre hombre que si participó en la guerra desde el frente fascista, lo hizo llevado por buenos sentimientos, para proteger a su familia. Lo que está haciendo Almudena Grandes en *El lector de Julio Verne* –como ya hizo en su día Javier Cercas con *Soldados de Salamina*, como así lo ha descrito Savaiano (2012)– es *subjetivizar* al enemigo, que diría Žižek (2011), para poder reconocernos en él. Al darle voz al torturador fascista, al escuchar sus motivos, las causas por las cuales se convirtió en el *otro*, le comprendemos, le humanizamos. Y con la humanización del personaje, lo exculpamos. Y esto es precisamente lo que sucede en *El lector de Julio Verne*. Grandes reconstruye la historia a partir de nociones neohumanistas: no hay elementos políticos ni sociales que definan al personaje ni que determinen su actitud, y de inmediato se comprueba que las convicciones políticas que le ha llevado a defender un bando, si acaso existieran, no serían sino una cuestión meramente superficial (o accidental), ya que por debajo de este accidente histórico llamado Guerra Civil hay solo un hombre con sentimientos; un hombre que, en tanto que hombre, es, en esencia, igual que todos los hombres. En esencia, parece decirnos la novela, todos los hombres son iguales por dentro –comparten el mismo *espíritu humano*– y, por lo tanto, todos ellos, sean agresores o agredidos, víctimas o verdugos, independientemente de donde estuvieron el 18 de julio de 1936, tienen un *interior*, sentimientos de compasión y culpa, de amor, remordimientos, etc. Y Almudena Grandes, en vez de detenerse en el *exterior*, en los elementos históricos que, objetivamente, determinan el comportamiento del personaje, nos trae un relato de Antonio, el guardia civil, desde su *interior*, con la pretensión de ver en él no al torturador que fue, sino a un hombre de buenos sentimientos que, movido por el miedo, no tuvo más remedio, a pesar de sus remordimientos posteriores, que obedecer órdenes, aunque estas fueran torturar o matar.

De esto nos va a hablar *El lector de Julio Verne*: de los remordimientos y el sentimiento de culpa de un torturador, al que no le gusta ejercer su cargo ni actuar como se ve obligado a actuar, pero que lo hace porque no tiene más remedio que obedecer. *El lector de Julio Verne* nos habla de un pobre hombre que a su vez es víctima y verdugo. Pero, ¿puede considerarse víctima a un verdugo? Según las estrategias ideológicas de la novela de Almudena Grandes, y su reconstrucción neohumanista de la Historia, es posible. A partir de esta construcción narrativa, la autora logra que se establezca una identificación entre el lector y el guardia civil protagonista. Se observa en la novela el modo en que la familia del guardia civil convive con la angustia de saber que, en cualquier momento, Antonio puede ser víctima de un tiroteo entre los maquis y las fuerzas represivas del Estado franquista. *El lector de Julio Verne* focaliza el conflicto en el *interior* de una esposa que sufre por un marido acostumbrado a convivir con los peligros que le acechan. De este modo, cuando al guardia civil le tocaba “subir al monte a dar una batida, madre no se acostaba hasta que volvía” y decía “yo ya no puedo más, una noche de estas me voy a morir de angustia, esto no puede seguir así, Antonio...” (Grandes, 2012: 60). Y dice la madre más adelante:

–No se puede vivir así, Antonio, así no se puede vivir, porque mañana es fiesta, pero pasado habrá que ir a la compra, y me tocará hacer cola con las mujeres, con las madres, con las hermanas de esos a los que acabáis de romper todos los huesos, y no tendré valor para mirarlas a la cara, ¿me oyes?, me faltará el valor, y tus hijos saldrán a la calle, a jugar, y los otros niños no querrán ni rozarse con ellos, les tratarán como a unos apestados, y tú no te enterarás de nada (2012: 81).

Del mismo modo funciona una escena en la que los guardias civiles torturan a un sospechoso de tratar con los maquis en el cuartel de Fuentesanta. La elección del punto de vista es un acto ideológico y, de este modo, debemos fijarnos desde dónde se cuenta esta escena: no se cuenta desde la perspectiva del torturado, cómo le duelen los golpes, cómo sufre la humillación a la que es expuesto o cómo prefiere sufrir la tortura antes que delatar a los suyos. Ni siquiera se describe desde el punto de vista del torturador. Se ofrece el punto de vista del niño que, en la habitación contigua, en la casa cuartel de la Guardia Civil, escucha cómo su padre y otros compañeros apalean a un vecino del pueblo. No asistimos, como lectores, al horror de la tortura, al sufrimiento de la víctima, que queda en un plano secundario; la novela focaliza la acción en la angustia del pobre niño, que se convierte en testimonio no invitado a una escena que le desvela y le quita el sueño:

De aquella noche eterna y espantosa, recordaría después sólo el final, que también fue malo, amargo, triste, pero no tanto como lo peor, porque las paredes de la casa cuartel no sabían guardar secretos, y en el silencio absoluto de las horas del miedo, las gargantas encogidas de terror, sus paredes delgadas, casi

porosas, se empapaban de gritos, protestas afiladas, inútiles, y ruidos de cuerpos chocando contra las esquinas y más gritos, voces conocidas que aún podían pronunciar frases con sentido y luego sólo alaridos, vocales despojadas de significado, letras largas, elásticas, salvajes como gruñidos de animales de otro mundo, nada más que ruido, y más golpes de cuerpos derrumbándose, un estrépito de cuerpos cayendo como fardos, como muebles, como piedras, piedras que chillaban, que se quejaban, que sólo eran capaces de emitir una vocal sola, larga, interminable, y un instante de silencio, el espejismo de paz que rompía la voz del teniente, llevaos a este y traedme al de antes, la finura de su acento atravesando la pared, impregnando mis oídos como una maldición, una amenaza, una promesa del infierno que volvería a renacer en un instante, y más gritos, más golpes, más ecos de un dolor cada vez más desnudo, más exhausto, más dolor, y no me peguéis más, no sé nada, yo os he dicho que no sé nada, no me peguéis más, entonces escuché un ruido distinto, liviano, dulce y todavía más terrible, el ruido de los pies de mi hermana Pepa sobre las baldosas, ¿qué está pasando, Nino?, ¿qué hacen, qué es esto? (2012: 78-79).

Pero recordemos la lógica de la novela: aunque sean torturadores, los guardias civiles tienen *interior* y están dotados de buenos sentimientos. Lo que ocurrió por la noche es *accidental*, no afecta a su *esencia* en tanto que hombres. En el siguiente párrafo, el inconsciente neohumanista se manifiesta de forma muy transparente:

Eso era la vida, la única vida que yo conocía, una pesadilla rojiza y espesa, salpicada de gritos, salpicada de golpes, salpicada de sangre, que se desvanecía con cada amanecer, cuando salía el sol para que el teniente volviera a ser un pobre hombre manejado por su mujer, y Curro un buen chico, y mi padre un hombre bueno, que nos quería y cuidaba de nosotros (2012: 153).

La prueba de que no carecen de *espíritu humano* se encuentra en que incluso lloran después de las torturas, como le sucede al padre de Nino (2012: 82). Se sienten culpables, tienen remordimientos, y esto es suficiente para lograr la exculpación en la novela. Porque ellos, se dice seguidamente, carecen de responsabilidad, ya que sólo obedecen las órdenes que otros les dictan:

... en mi pueblo, donde te podían matar por la espalda cualquier noche por haber dado de comer a tu hijo, a tu padre, a tu hermano, sólo por eso, eso bastaba para legalizar cualquier muerte, eso convertía a cualquiera en un bandolero peligroso, un enemigo público feroz, aunque no hubiera cogido un fusil en su vida. Esa era la ley y era una ley injusta, una ley odiosa, una ley atroz y bárbara, pero la única ley, y los guardias civiles quienes la aplicaban. Ellos sólo cumplían órdenes (2012: 105).

Ellos no son torturadores ni asesinos. Cuando Antonio, el padre de Nino, mata al Pesetilla, la novela se apresura en aclarar que no es un asesino:

–Si tu padre se hubiera negado a disparar sobre Pesetilla [...] le habrían formado un consejo de guerra por insubordinación. Es posible que le hubieran condenado a muerte. Quizás le habrían ejecutado, quizás no, pero ahora estaría en una prisión militar, cumpliendo una pena muy larga, veinte, treinta años, y tu madre viviendo de alquiler, sin pensión, sin economato, sin ningún derecho a nada (2012: 212).

Y añade:

–Tu padre no es un asesino, Nino. Eso es lo que tienes que entender. La muerte de Pesetilla fue un asesinato, pero tu padre no es un asesino, no mató porque quiso, no le salió de dentro, no actuó por su cuenta. Le dieron una orden y la cumplió (2012: 213).

E insiste más adelante, por si algún lector se hubiera perdido y no le hubiera quedado claro, lo siguiente:

[...] Tu padre no mató por deporte, no mató por placer, ni por gusto, ni porque estuviera convencido de que Fernando el Pesetilla tenía que morir. Tu padre mató porque no podía negarse a matar, mató porque estaba muerto de miedo (2012: 217).

Más adelante, la novela exprime el argumento, sin temor a resultar reiterativa, pero añadiendo un ingrediente nuevo: señala al verdadero culpable: la superestructura franquista que ha convertido España en un país de asesinos. Con esta referencia a la superestructura –a las instituciones sin duda responsables de la masacre– pretende Grandes redimir a sus personajes, subrayando, de nuevo, su perfil más cercano al de víctima que al de verdugo:

Tomar una decisión así es muy difícil, porque España se ha convertido en un país de asesinos y de asesinados, un país donde se detiene a la gente por capricho, y se la tortura después de detenerla, y luego, se la mata o no, según le dé al que mande en cada lugar, en cada momento. Un país donde ya no hay tribunales que merezcan ese nombre, ni jueces imparciales, ni abogados, nada, sólo fosas abiertas en las tapias de los cementerios [...]. Si tu padre hubiera podido elegir, habría escogido una vida distinta, pero en España ya nadie puede escoger su propia vida (2012: 218).

Porque, además, los guardias civiles, con sus sentimientos de amor y de bondad, a pesar de las torturas, actúan de la manera que actúan porque tienen miedo:

... además de remordimientos, tenían miedo, miedo de las represalias, de la venganza que podía cebarse en ellos, dejarles secos en cualquier momento. De

ese miedo nacía el odio que les hacía crueles (...), el miedo que les impedía rebelarse contra las órdenes que recibían, detener en algún punto la espiral de terror en la que ellos también estaban atrapados sin remedio, negarse a apretar el gatillo mientras una persona temblorosa y desarmada les ofrecía la espalda un instante antes de caer muerta en el suelo. Ese era el miedo que se convertía en vergüenza (2012: 106).

Con la lectura de esta novela asistimos al conflicto *interior* de la familia de un represor franquista que cumple órdenes y tortura y mata, pero nunca se relata, de forma objetiva, que en esta historia hay agresores y agredidos, que hay víctimas y verdugos. Más bien parece que todos fueron víctimas. La reconstrucción histórica que se lleva a cabo en *El lector de Julio Verne* borra las huellas de lo político y lo social, dejando únicamente visible el componente humano de sus personajes, impidiendo al lector que reconozca en su objetividad un proceso histórico en el que la oligarquía española, articulada en torno al fascismo, aniquiló su adversario de clase, el proletariado, y un proyecto de país que se puso en marcha el 14 de abril de 1931 con la proclamación de la II República. La noción de lo humano desplaza, oculta o invisibiliza la objetividad histórica. Esta reconstrucción, pues, no supone sino un debilitamiento de la historicidad, al liquidar el conflicto objetivo –las consecuencias de la derrota republicana en la Guerra Civil– que desencadenó esta situación, desplazado a favor de una lectura humanista de la misma.

4. En conclusión, y una vez analizado el modo en que el pasado se reconstruye en estas novelas que sobre la Guerra Civil –y sus consecuencias– ha publicado Almudena Grandes en los últimos años, no podemos sino encender todas las alarmas. Como venimos observando, estas tres novelas de Almudena Grandes –*El corazón helado*, *Inés y la alegría* y *El lector de Julio Verne*– llevan a cabo una reconstrucción de la Historia que poco o nada ha de servir para intervenir políticamente sobre el presente. En este sentido, sostenemos que estas novelas de Almudena Grandes se construyen sobre una noción de *memoria* que no podemos sino calificar de *débil*. Y si novelas como estas son las que se erigen como representantes y agitan la bandera de la lucha por la memoria histórica, cabe preguntarse a qué intereses responden.

Porque, en primer lugar, ¿de qué hablamos cuando hablamos de *memoria*? De las *Tesis sobre el concepto de Historia* de Walter Benjamin se extrae que la *memoria* es un arma revolucionaria que ha de servir para hacer añicos el presente. La *memoria* ha de congrega a todos los vencidos de la Historia para, trayendo su lucha a nuestro *ahora*, llenar el vacío del presente. Las derrotas de nuestros antepasados tienen que servir para aniquilar un presente que es siempre cómplice –una continuidad– de los vencedores de ayer. En las novelas de Almudena Grandes, sin embargo, la noción de memoria que aparece no cuestiona el presente, no busca enfrentarse a las estructuras hegemónicas de hoy; muy al

contrario, en estas novelas, se ofrece una visión complaciente de nuestro presente, democrático y aburrido; el momento actual se concibe como un lugar apacible y, en consecuencia, no existe la necesidad de interpelarlo. Entonces, ¿para qué sirve la memoria? Según lo que hemos podido extraer de la lectura de las novelas de Almudena Grandes, la memoria –el conocimiento del pasado– tiene que servir para cerrar heridas, para que se consolide la reconciliación nacional que, desde la Transición, se ha perseguido durante el posfranquismo: la memoria funciona, de este modo, como un instrumento para establecer la *paz social*, y acaso como una herramienta de superación –i.e., invisibilización– de la lucha de clases. Lejos, pues, de oponerse al presente, de suponer una *ruptura* con un presente que no es sino pasado vencedor –nuestro presente no es sino herencia del franquismo–, la noción *débil* de *memoria* que maneja Almudena Grandes busca la aceptación, que los vencidos tengan también su espacio en el sistema que han creado sus verdugos, lo que, en definitiva, no supone sino la asunción de la derrota y su claudicación ante batallas futuras. Pero la *memoria*, en un sentido pleno y revolucionario, no ha de ser un instrumento de asimilación, sino de oposición.

Del mismo modo, la reconstrucción *aideológica* del pasado, privilegiando una lectura individualista sobre una las categorías objetivas que describen los procesos históricos, mostrando la Historia de un modo homogéneo, sin conflictos de clase, solo como tensiones *interiores* de personajes descritos a partir de la lógica neohumanista que se ha analizado, y que impide al lector experimentar la historia de una forma activa, hace que no se reconozcan los momentos de *ruptura* y fortalece una visión lineal de la Historia que no hace sino contribuir a la perpetuación de la clase dominante en el poder.

La *memoria*, en un sentido pleno y revolucionario, tampoco puede quedar reducida a sinónimo de conocimiento del pasado –como así hemos visto que funciona en la narrativa de Grandes a través de la dialéctica entre saber y no saber. Como decía Walter Benjamin en su tesis VI, no se trata de conocer el pasado como verdaderamente ha sido, sino adueñarse de él en un instante de peligro. Pero, ¿cómo reconocer ese instante de peligro? Añade el marxista alemán, en la tesis citada, que el instante de peligro se presenta cuando la Historia funciona como un instrumento de la clase dominante. Pues bien, parece que ahora mismo estamos en ese instante de peligro. La clase dominante no solo se ha apropiado de la Historia, sino que además el discurso hegemónico se apropia de los discursos contra-hegemónicos, se disfraza de ellos y así los neutraliza: el relato de los vencidos lo escriben asimismo las plumas del pensamiento dominante –aquellos que no quieren hacer añicos el presente– para volverlo políticamente inofensivo. Un instante de peligro –añade Benjamin– es cuando ni siquiera los muertos están a salvo, porque los vencedores no han dejado de vencer. Los muertos no están a salvo cuando se *subjetivizan* o se *humanizan* a sus verdugos, cuando se borran las huellas de ruptura, cuando la Historia se reduce a individualidad. Pero

parece que Almudena Grandes no concibe este instante peligro, ya que su discurso ideológico acaso pertenece a la clase dominante. Su discurso nace de una *apropiación*. Porque si sus novelas conciben la memoria como conocimiento para lograr la reconciliación nacional y no como instrumento de *ruptura*, tal vez sea porque mantiene una complicidad con un presente que no es sino pasado vencedor, y no siente ninguna necesidad de hacer añicos el presente para restaurar un pasado no amortizado que fue vencido con la derrota republicana en la Guerra Civil española.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijail (1989). “Épica y novela (acerca de la metodología del análisis novelístico)” *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus: 449-485.
- Balibar, Etienne, y Macherey, Pierre (1975). “Sobre la literatura como forma ideológica”, Louis Althusser *et al. Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal: 23-46.
- Becerra Mayor, David (2012). “El pasado en la novela española actual: el tema de la Guerra Civil” *Verba Hispánica* XX/2: 25-42.
- Becerra Mayor, David (2013). *La novela de la no-ideología*. Madrid: Tierradenadie.
- Benjamin, Walter (2008). *Sobre el concepto de Historia. Obras* (libro I/vol. 2). Madrid: Abada.
- Escalera Cordero, Matías (2007). “El vacío abisal de una literatura sin realidad presente (ni pasada)”. *La (re)conquista de la realidad*. Madrid: Tierradenadie.
- Fernández Prieto, Celia (2006). “Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-2005)”, *Guerra y literatura. XIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*. Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo: 41-56.
- Fortes, José Antonio (2010). *Intelectuales de consumo*. Córdoba: Almuzara.
- Fukuyama, Francis. “¿The End of History?” *National Interest* 16 (1989). 3-16.
- Fukuyama, Francis (1992). *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press.
- Grandes, Almudena (2007). *Corazón helado*. Barcelona: Tusquets
- Grandes, Almudena (2010). *Inés y la alegría*. Barcelona: Tusquets
- Grandes, Almudena (2012). *El lector de Julio Verne*. Barcelona: Tusquets
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lukács, Gyorgy (1966). *La novela histórica*. México: Era.
- Reyes Mate, Manuel (2009). *Medianoche en la Historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de Historia”*. Madrid: Trotta.
- Rodríguez, Juan Carlos (1991). *Teoría e Historia de la producción ideológica*, Madrid: Akal.
- Rodríguez, Juan Carlos (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada: Comares.

- Sánchez Vázquez, Adolfo (1995). “Entre la memoria y el olvido” Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*. Barcelona: Gexel.
- Santamaría Colomero, Sara (2009). *La novela de la memoria como novela nacional: El corazón helado de Almudena Grandes, nuevo episodio nacional?*. Universidad de Cantabria (publicación digital).
- Savaiano, Peter (2012). “El espectro de la II República en la narrativa española actual” Julio Rodríguez Puértolas (dir.) *X Jornadas sobre la cultura de la República* (Actas en preparación).
- Žižek, Slavoj (2011). *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal.