Stony Brook University

OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

De memoria:
Tecnologías de la memoria en la literatura española entre 1989 y 1992

A Dissertation Presented

By

Alvaro Fernandez

To

The Graduate School

in Partial fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

In

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

August 2009

Copyright by
Alvaro Fernandez
2009

Stony Brook University

The Graduate School

Alvaro Fernandez

We, the dissertation committee for the above candidate for the Doctor of Philosophy degree, hereby recommend acceptance of this dissertation.

Daniela Flesler- Dissertation Advisor
Associate Professor, Hispanic Languages and Literature

Lou Charnon-Deutsch - Chairperson of Defense
Professor, Hispanic Languages and Literature

Kathleen Vernon
Associate Professor, Hispanic Languages and Literature

Adrián Pérez Melgosa
Assistant Professor, Hispanic Languages and Literature

Francisco Caudet
Catedrático (Professor)
Universidad Autónoma de Madrid

This dissertation is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

"De memoria: Tecnologías de la memoria en la literatura española entre 1989 y 1992"

by

Alvaro Fernandez

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2009

At the beginning of the 21st Century, Spain embarked on a sustained review of its silenced past of war crimes and fascist repression. Writers, filmmakers and critics became involved in a process of delving into an unconfortable past, focusing especially on the Civil War and its aftermath. In the studying the corpus of work produced in Spain on historical memory, I explore the paradoxical absence of historical and contextualized readings of the literature written in the period following the Transition from Francoism to a democratic monarchy. Analyzing a number of key narrative works published between 1989 and 1992, I reveal how literature encodes the different cultural and political processes experienced in Spain as part of the nation's willed transformation into a European country that would leave behind its past of backwardness and fascist dictatorship.

By means of a political reading of selected texts by Rafael Chirbes, Luis Landero, Juan Marsé, Juan José Millás, José María Guelbenzu, Lourdes Ortiz, Justo Navarro, José María Merino, Paloma Díaz-Mas, Rosa Montero and Adelaida García Morales, I show how Spaniards' adaptation to a new geopolitical situation entailed the production of a series of necessary fictions, recurring metaphors and motifs that express their uneasy negotiations with a silenced past: trauma, travel, orphanage, false appearances and superficial cosmopolitanism. In the last chapter I turn to the most successful novels of the two premier Spanish novelists of the period, Javier Marías and Antonio Muñoz Molina, to analyze in detail their response to these processes of institutional and geopolitical change through the development of a series of literary technologies of memory.

A mi abuelo Aurelio que me enseñó a leer cuando él casi no sabía

A mi papá, Aurelio, que nunca contó nada y es por eso que estoy escribiendo

A mi mamá, Elsa, que me enseñó a amar los libros y temer a las escuelas

A mi gran compañera Carolina, que no cree en milagros y por eso le salen tan bien

A mi hija Paloma que supo reconocer las canciones adecuadas y adivinaba cómo seguían las películas

Table of Contents

Introducción
La memoria histórica en España poco antes de 1992..... 1

La objetivación del pasado y la memoria 5

Un poco antes de 1992 11

Capítulo 1. Malos tiempos para hacer memoria
Formas de la memoria del pasado al fin de la Transición 20

I. Problemas de memoria

Las capas del silencio español 22

I. La Guerra Civil 23

II. La dictadura 27

III. La Transición 33

España va bien 52

Trauma, silencio y memoria 54

Leer históricamente 60

II. Una España posmoderna

Simulacros posmodernos 64

Posmodernidad a la española 69

Posmodernidad y olvido institucional 85

Cómo construir un Gran Relato sin que nadie se entere 88

Capítulo 2. Los viejos amigos
Novelas generacionales y la memoria de la lucha antifranquista 95

Después de la lluvia
(*La tierra prometida* de José María Guelbenzu) 98

Paisaje después de la batalla
(*Antes de la batalla* de Lourdes Ortiz) 113

Heidi ya no nos quiere
(*El centro del aire* de José María Merino) 137

He vivido, he viajado, he bebido y he escrito
(*En la lucha final*, de Rafael Chirbes) 156

Capítulo 3. El viajero que huye
Imágenes literarias para una nueva posición en el mundo 172

I. Jet Lag. *La invención del pasado cosmopolita* 175

No es tan difícil volver a casa
"Volver a casa" de Javier Cercas 175

II. Lost in translation. *Imaginando Estados Unidos*..... 195

Una ciudad llamada Eugenio de Paloma Díaz-Mas..... 195

Estampas bostonianas de Rosa Montero 204

La impostura cosmopolita 213

III. Huérfanos sin pasado
El regreso a una casa sin padre..... 216

La lógica del vampiro de Adelaida García Morales 216

Hermana muerte de Justo Navarro 220

Volver a casa de Juan José Millás 225

IV Capitales europeas
Un paso atrás en la impostura: la vuelta al origen 234

Juegos de la edad tardía de Luis Landero 234

El amante bilingüe de Juan Marsé 238

Capítulo 4. Corazón polaco
Tecnologías literarias para manipular la memoria histórica.....248

Lecturas históricas 248

Corazón polaco 250

I. El jinete polaco
El pasado mitificado según las necesidades del 92 254

Una novela de la memoria 255

El espacio del mito 260

Una ciudad sin historia… ¿o sin política? 262

Un pasado para (casi) todos 275

Hay que olvidar la República 284

Traumas… ¿qué traumas? 293

Una novela de paletos..... 297
Tecnologías de la memoria 306

II. Corazón tan blanco
Crímenes dulcificados por el arte de narrar 308
Una memoria incómoda 312

Consideraciones finales 325

Una literatura de la memoria sin historia 325

La memoria como una actividad cultural productiva..... 328

Bibliografía.....334

Acknowledgements

Los comienzos de este trabajo se remontan muy atrás en el tiempo y muy al sur en el espacio, en aulas de la calle Marcelo T. de Alvear y en cafés, colectivos y subterráneos de una ciudad que no puedo decir que amo tanto, porque esas cosas no se dicen en la zona de agradecimiento de una tesis. No se le puede agradecer a una ciudad por la forma de mirar que le ha regalado a uno.

Sí voy a agradecer a quienes más concretamente hicieron posible *De memoria*, con su apoyo, su amistad y su ejemplo. Francisco Caudet, Ana María Barrenechea, Charo Ferrer, Roberto Yahni y Raquel Macciuci me ayudaron a salir del pozo y llegar a Stony Brook. Lou Deustch me recibió con calidez, sabiduría y una familiar pasión por el siglo XIX a la que todavía no le hice los suficientes honores. Daniela Flesler me guió con una atención y un cuidado en el desarrollo de mi trabajo que hizo que el resultado final sea en gran parte suyo: nadie hasta ahora me ha leído con tanto detalle y es algo que quien escribe no puede terminar de agradecer nunca. Kathleen Vernon leyó con paciencia las versiones más impublicables de este trabajo, me aconsejó con humor y comprensión y me brindó siempre un apoyo sólido lleno también de cariño. Adrián Pérez Melgosa me brindó una cálida y entrañable amistad llena de guiños y complicidades alrededor del cine, la literatura y las identidades nacionales. Lilia Ruiz Debbe me enseñó a dar clases de español como segunda lengua y respetó siempre mis puntos de vista y tácticas didácticas aunque no fueran las de ella con una generosidad y un cariño que me hicieron sentir protegido y cuidado cuando más lo necesitaba. E. Ann Kaplan fue generosa con su tiempo y tremendamente exigente en sus clases inolvidables que me llevaron a trabajar con teorías que hasta ese momento no solía frecuentar. Sandy Petrey con una didáctica y un humor maravillosos me devolvió el conocido y delicioso sabor de las discusiones sobre historia y literatura con un acercamiento sincero y frontal al arte, lleno de pasión por las obras y la teoría y poca paciencia para las estupideces. Todos

ellos hicieron desinteresadamente mucho por mí y estuvieron, de alguna manera, conmigo mientras trabajaba.

Betty de Simone y Sarah Battaglia fueron deliciosas, cariñosas e indispensables desde el primer día hasta el último. Comprendieron el valor del humor y la risa porque saben vivir haciendo felices a quienes las rodean.

Danny Barreto conoce esta tesis antes de haberla leído y podría haberla escrito en mi lugar. Compartimos todos estos años de trabajo en situaciones ridículas y maravillosas con un humor que es también el de la felicidad. Danny, Catherine Simpson y Monica Sanning me acompañaron desde el comienzo y con ellos compartí la fascinación por las cosas hermosas y el estupor ante la tontería del mundo. Son mis grandes compañeros: sin ellos todo podría haber sido triste y mediocre y fue, en cambio, maravilloso y estuvo lleno de pequeñas y enormes satisfacciones inolvidables.

Raúl Illescas, Adriana Di Carlo, Gustavo Portela y Liria Evangelista supieron vencer cada cual a su manera la distancia y ayudarme a estar cerca cuando estaba tan lejos. Supieron ser el lado de allá con su justa medida de palabras y silencio.

Ildiko Tillmann, Juan Camacho, Juan Maldonado, Laura Cabrera, Juan Jurado, Zaida Corniel, Junyoung Verónica Kim, Sara Dubnow, Thomas Ventimiglia, Michelle Shepherd y Dean Allbritton fueron parte de la alegría, las risas y la felicidad compartidas en Port Jefferson, Middlebury y Brooklyn. De esa alegría, esas risas y esa felicidad esta tesis es, naturalmente, también deudora. Las familias Ulker, Ahmad y Zarrin aportaron un delicioso ambiente a cada etapa de la escritura.

No hay palabras, en cambio, para agradecer a Carolina, Paloma y mis padres tanto amor que me ayudó a seguir adelante y a resistir, en ese lugar tan familiar y conocido donde uno aguanta cuando la mano viene mala. Este trabajo es también una forma incompleta de pedir perdón por tanta ausencia sin atenuantes.

Gravesend, Brooklyn, mayo de 2009.

Introducción

La memoria histórica en España poco antes de 1992

A partir de comienzos del siglo XXI comenzó en España una discusión pública sobre el pasado histórico reciente del país. El pedido de captura que un juez español libró contra Augusto Pinochet para ser juzgado por los crímenes de la dictadura que había liderado en Chile puso en evidencia la falta de juicios similares sobre los jerarcas del franquismo. Junto con la creación de sociedades que reivindican la recuperación de la memoria histórica y que actúan concretamente en la excavación de fosas comunes, aparecieron publicaciones y películas que volvieron con más o menos pasión sobre ese pasado que, desde el presente, se percibió muchas veces como oculto por tácitos acuerdos de silencio y olvido.[1] El creciente estudio de estas obras –y de otras producidas previamente– comenzó a delimitar un campo de trabajo, el "de la memoria", que en pocos años se pobló de textos, autores y críticos que constituyen un paisaje fácilmente identificable en librerías y bibliotecas dedicadas al hispanismo. En pocos años se dio una abundante producción editorial y fílmica con obras exitosas y críticas a favor y en contra de esta tendencia que naturalizaron los estudios de la memoria como parte de una recuperación cultural

1 Francisco Ferrandiz Martín hace una relación productiva entre la apertura de las fosas comunes que pusieron en evidencia crímenes literalmente enterrados, y la cultura democrática española contemporánea. El texto hace también un importante relevamiento de la producción cultural alrededor del tema.

pendiente desde el fin de la dictadura franquista[2]. Sin embargo, este tipo de estudios tiene también sus puntos ciegos, lugares a los que por diversas causas la crítica no les ha prestado atención. La automatización de las selecciones de obras, los estereotipos sobre qué es hacer memoria y qué memoria debe recuperarse así como los efectos de distintas políticas de manipulación de la memoria pública, llevan a dejar de lado no sólo producciones culturales, sino épocas enteras que parecen quedar fuera de los estudios que se proponen recuperar un pasado afectado por el olvido y el silencio.

Los estudios de la memoria demarcan los límites de un área de la cultura como propia y, paradójicamente, puede que sea este un obstáculo para construir visiones prácticas, efectivas, inteligentes y activas de acceso al pasado olvidado a través de la lectura de narrativas que den cuenta de él. La construcción de una idea de "la memoria" que ha de ser rescatada del olvido condiciona definitivamente la forma de entender el problema y la metodología para abordarlo. La búsqueda y posterior

2 A comienzos del siglo XXI existe una abundante producción cultural y crítica sobre el tema. Se destacan los trabajos críticos y las ediciones de Joan Resina, Jo Labanyi y José Colmeiro que trazan mapas del campo de estudio y exponen las tendencias críticas dominantes. Paloma Aguilar hace una aplicación muy productiva de la teoría de la memoria al caso español que es interesante contrastar con las posiciones de Beatriz Sarlo, Hugo Vezzeti y Nelly Richard sobre el Cono Sur. Teresa Vilarós, Cristina Moreiras Menor y Alberto Medina Domínguez utilizan la lógica del trauma para explorar los amplios efectos del franquismo en la cultura española contemporánea modelada a partir de la ausencia de ese poder omnipresente que signó la vida de todos los españoles durante tanto tiempo. Desde un trabajo nacido de la antropología forense Francisco Ferrandiz investiga los efectos en el presente de los restos del pasado. Apoyados en una historia que Gregorio Morán se ocupa de desenterrar, Nicolás Sartorius y Javier Alfaya reivindican una historización demitificadora del franquismo. Santos Juliá y Ángel Loureiro, en cambio, defienden la práctica de un olvido terapéutico. Ofelia Ferrán hace una revisión reflexiva del estado de la discusión y propone una crítica literaria que ejemplifica distintos tipos de memoria. La mayoría de estos trabajos se producen en el ámbito de la academia estadounidense.

"recuperación" de "una" memoria perdida es un objetivo que, además de vano e inviable, puede llegar a ser profundamente inmovilizante y terminar en la construcción de un corpus que es, paradójicamente, amnésico y que oculta su inevitable carácter de incompletitud.[3]

El área de trabajo de la memoria puede, sin embargo, sacar partido de ese carácter inestable de su objeto para abrir su campo de estudio a múltiples textos que son útiles para reconstruir un pasado olvidado. Uno de los riesgos es que, por el contrario, el campo se delimite y termine cerrando sus ojos a manifestaciones que podrían ser productivas pero que por diversos motivos no se incluyen en la zona de análisis marcada por la disciplina. Se puede hacer memoria de muchas maneras. En la antropología forense, así como en la historia, el descubrimiento de objetos, de cuerpos, de testimonios que permanecieron enterrados por años puede ser suficiente para dar cuenta de hechos olvidados o para probar la veracidad de una versión del pasado. En la crítica literaria, en cambio, la recuperación de la memoria histórica implica un trabajo complejo que funciona –como el lenguaje, la crítica y la literatura– en múltiples niveles al mismo tiempo. La constitución de un campo cerrado "de la memoria" y la idea de esa memoria como única –"la" memoria perdida– provocan más bien la obturación de muchas de las lecturas que los textos ofrecen. Para situar mejor la discusión, es preciso recordar el carácter profundamente histórico de los materiales con los que trabajamos y, en consecuencia, la necesidad de historizarlos

3 Beatriz Sarlo señala lúcidamente la inflación teórica alrededor del concepto de memoria, especialmente en la bibliografía sobre el Holocausto: toda memoria es necesariamente incompleta y fragmentaria. (Sarlo 134-6)

para darles un sentido práctico, activo y efectivo, en lugar de simplemente rescatarlos como objetos de museo, piezas muertas que no cuestionan ni afectan el presente. La memoria puede entenderse de muchas formas, pero es necesario reconocer el carácter impreciso e imperfecto que yace en el seno mismo de su definición: a diferencia de la historia, no se propone objetividades ni precisiones ontológicas, sino más bien la recuperación narrativa de eventos de distinto tipo cuya trascendencia se puede evaluar en términos personales y, a veces, incluso sociales. Los procesos de recuperación de recuerdos olvidados distan de tener pretensiones científicas y, cuando se mueven en el ámbito individual, suelen estar asociados a situaciones traumáticas que por definición es imposible reconstruir del todo. Así, es mejor hablar de "las memorias" posibles, distintas, variadas, contradictorias y, por ello, susceptibles de ser historizadas, analizadas, discutidas.

En otro nivel, es fundamental señalar también el carácter histórico e ideológico de los análisis de la memoria. Cada proceso que se asoma al pasado debe ser situado en un contexto específico de producción ya que las relaciones que el pasado evocado establece con el presente no son transparentes ni desinteresadas: ese pasado se moldea según las necesidades y las lógicas del presente de forma tal que contradice esa condición de objeto ontológico independiente, de objeto a ser rescatado:

> The presentness of memory, in which the past is "adopted" as part of the present (as the objetct of its narrative activity) […] raises the question of agency, of the active involvement of subjects – individual and collective, always situated in the cultural domain– who "do" the remembering; it also solicits reflection of the value of memory for the culture in which the

> remembering "happens," and on the dangers of escapist nostalgia, self–aggrandizing monumentalism, or historical manipulation. (Bal xv)

El "rescate" o la "recuperación", como señala Bal, es siempre interesado y tiene sentido en un contexto socio histórico preciso: el del momento en que esa actividad evocativa tiene lugar. Es vital para entender qué se recuerda y cómo, dar cuenta también de cuándo y para qué. La memoria es siempre anacrónica, como recuerda Beatriz Sarlo citando a Halbwachs, es "un revelador del presente" (Sarlo 76) o incluso una forma de "colonizar el pasado" y organizarlo desde las concepciones y emociones del momento en que se recuerda (Sarlo 92). Dado este carácter profundamente histórico que actúa no sólo hacia el pasado sino también hacia el momento en el que se rememora, los estudios de la memoria en el arte deberían incluir –en virtud de estas características de su objeto de estudio– una metodología propia de una crítica sociológica e históricamente responsable y no podrían conformar un área delimitada temáticamente: el hecho de que una obra no hable explícitamente del pasado no sería razón suficiente para excluirla del corpus de análisis.

La objetivación del pasado y la memoria

Las consideraciones sobre la memoria en España no pueden entenderse si no se contextualizan respecto a los procesos que la memoria histórica ha sufrido con la aplicación de diversas tecnologías que la modelaron desde los comienzos de la dictadura franquista hasta el presente. Las relaciones de la cultura oficial con el

pasado incómodo de la guerra civil, la posguerra y la dictadura se fueron modificando a lo largo de la historia para tratar de convertir algunas de estas zonas en un lugar lejano sobre el que era mejor no hablar por distintos motivos: para seguir progresando y evitar males mayores en los sesenta, para no volver atrás en los setenta y ochenta, para mirar al futuro en los noventa, como veremos en el capítulo 1. Las celebraciones de 1992 –el Quinto Centenario del primer viaje de Colón a América, la Feria Internacional de Sevilla, las Olimpíadas de Barcelona y el nombramiento de Madrid como Capital Cultural de Europa– cristalizan simbólicamente un vertiginoso proceso de modernización que en pocos años alteró la geopolítica española y propició una remodelación acelerada de la identidad del país. Mientras por fin se inserta en el conjunto de modernas naciones europeas, España va a operar un distanciamiento con su pasado que se ve corroborado por los grandes cambios visibles o tangibles que tienen lugar especialmente desde 1989: el fin de la Guerra Fría, el comienzo de las guerras étnicas y nacionalistas europeas, la consolidación de un Nuevo Orden mundial en el que las estrategias financieras y militares aparecen abiertamente coordinadas, la adaptación del socialismo español a la lógica de ese mercado internacional y la firma del tratado de Schengen que por un lado abre la frontera de España a Europa y por otro la ubica en un nuevo rol de control de inmigración al Primer Mundo.[4] La redefinición española está a tono con

4 Subirats caracteriza los festejos de 1992 como "la gran síntesis política de zarzuela y espectáculos *high-tech*" construida con una mezcla de "arquitectura espectacular, las narrativas de falsificación regionalista y nacionalista de la historia" y la ficcionalización de una política destinada a las masas (Subirats, *Transición* 84). Colmeiro también señala los "procesos de mitificación,

grandes cambios internacionales que hacen que algunos procesos internos puedan percibirse a la vez como de integración al grupo de países desarrollados y como de adaptación a los nuevos tiempos dominantes en Occidente.[5] Un paso adelante, en definitiva, que dejaba atrás un pasado incómodo de atraso y que va a poder visualizarse simbólicamente en los espectaculares festejos del 92.

En los estudios de la memoria, seguir un patrón que piense en "el pasado" y "la memoria", como absolutos que permanecen en un limbo, bajo la tierra o en algún otro lugar igualmente inasequible, pero permanecen –como objetos a rescatar–; tiene como resultado un colapso de épocas, una indeterminación del pasado histórico que arrastra así las políticas de olvido y las distintas etapas de la dictadura y la Transición al confuso pozo de "el pasado" a olvidar o a rescatar, según quien lo mire. Operativamente, esta forma de pensar el problema funciona como el silencio de los años noventa: al considerar el pasado como pasado –como "historia" en su sentido más pasivo de "ser historia"– y no como una zona que afecta al presente. Al considerarlo como un todo absoluto, lo vuelve uniforme y homogéneo, oscuro y ambiguo, lejano e inerte. Esta concepción permite –y hasta alienta– una operación parcial de rescate de la memoria, desconectada de los complejos procesos reales en

---

reinvención de tradiciones y falsificaciones de la memoria colectiva" alrededor de las celebraciones oficiales (Colmeiro 33). Corkill analiza las consecuencias sociales en términos de multiculturalismo y racismo a partir del ingreso de España en la Comunidad europea en 1986 y la posterior suscripción al tratado de Schengen que España firma en 1992.

5 Estamos pensando en un creciente individualismo, el desprestigio de las ideologías políticas, la adopción de doctrinas liberales por parte de la izquierda y, especialmente intesante para nuestro trabajo, un desinterés por el pasado histórico. En el capítulo 1 veremos cómo la adaptación a la cotidianeidad española de este modelo internacionalizado entra en contradicción con los ideales de la generación que vivió como propias las utopías de los años sesenta y que en los noventa tiene cuarenta años.

que los hechos históricos están insertos. Así se puede construir un pasado lejano y desconectado del presente al que el arte puede recurrir para situar sus producciones: ¿Qué recuperar, qué recordar del pasado olvidado que pueda servir de "tema" para una novela o una película? La memoria a rescatar parece hacerse más artísticamente productiva conforme nos acercamos a la Guerra Civil: historias de soldados heroicos o melancólicos, de fascistas a punto de ser fusilados, de torturas en la inmediata posguerra...[6] La historia es en muchos casos mero escenario, fondo pintado para que delante de ella se recorten tramas más o menos estandarizadas –melodramas, investigaciones policiales, comedias– en obras que no producen un planteamiento histórico complejo que dialogue visiblemente con el presente. Si bien no se supone que sea esta la misión del arte, tampoco se puede pensar que obras como *Ay, Carmela* (Carlos Saura, 1990), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) o *Soldados de Salamina* contengan en sí mismas elementos que habiliten un trabajo con la memoria olvidada de España que no pueda hacerse también con *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968), *Historias del Kronen* (José Ángel Mañas, 1994) o *Solos en la madrugada* (José Luis Garci, 1978). La automática inclusión de las primeras en el campo de la memoria es una cuestión temática o de decorados más que de procedimientos formales que desde las obras establezcan relaciones particulares con la memoria o la historia de España. En nuestra investigación, preferimos desarmar esta idea que construye un campo "de la memoria" y pensar

6 Son los tópicos que vemos, por ejemplo en obras como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001), *La voz melodiosa* de Dulce Chacón (2002) o *Libertarias* de Vicente Aranda (1996).

mejor en el trabajo con la memoria como una actividad, un punto de vista, una forma de leer más que un rescate de contenidos perdidos: se trata de "qué puede leerse" más que de "qué temas se tratan" en una obra, respecto a la época que analizamos.

Así como las recuperaciones temáticas de la Guerra Civil y de la primera década de la dictadura son las preferidas por el campo "de la memoria", conforme avanzamos hacia el futuro más allá de la época del hambre y las represalias masivas, la dictadura se desdibuja y posiblemente se vuelva más y más antinovelesca, gris y mediocre. Asimismo, muchas discusiones sobre el pasado a recuperar del olvido se remiten a la guerra y a sus repercusiones más inmediatas. Críticos como Ángel Loureiro y Santos Juliá entienden la discusión sobre la memoria histórica como situada específicamente en ese momento, ambos reeditan el enfrentamiento entre franquistas y republicanos midiendo excesos de los dos bandos para recomendar luego el consabido silencio para "no reabrir viejas heridas". Aunque otras posturas como las de Eduardo Subirats, Teresa Vilarós y Paloma Aguilar se enfoquen en un espectro más amplio y propongan análisis de la dictadura y la Transición, a medida que esa zona temporal se acerca al presente es la que menos concita la atención de la crítica y de la producción artística. El trabajo de las organizaciones de recuperación de la memoria histórica también está, naturalmente, asociado con el rescate de la memoria, los rastros, los cuerpos, de víctimas que mayoritariamente fueron asesinadas entre 1936 y 1941, y asienta la idea de que recuperar la memoria histórica significa moverse en ese lapso de tiempo. A medida

que nos acercamos al fin de la dictadura, el campo de la recuperación de la memoria histórica se debilita y se consolida la idea de que con el féretro de Franco desapareciendo en las profundidades de Cuelgamuros se terminaría la historia olvidada, lo que "hay que recuperar", el corpus de la memoria. En los trabajos con el arte, las posibilidades de análisis se multiplican a partir de las múltiples teorías que pueden utilizarse para "leer" la memoria. Ofelia Ferrán hace un análisis prolijo de las distintas dimensiones del proceso de recordar ejemplificado con análisis de obras que van desde los años 60 hasta el presente. José Colmeiro historiza procesos de anclaje de la memoria –y la desmemoria– histórica española a través de un análisis que reivindica la historicidad reflexiva por sobre la museificación del recuerdo. Jo Labanyi hace un trabajo de análisis de la memoria en distintos niveles que desde la lógica del trauma la lleva a considerar las estrategias más efectivas para dar cuenta del pasado[7], un camino que prefigurara LaCapra en sus análisis sobre el Holocausto.

A pesar de la calidad de estos trabajos de análisis de la memoria histórica –y precisamente por el carácter complejo de los distintos aspectos que componen la trama de la memoria y el olvido–, los abordajes suelen dejar fuera de campo un nivel que fácilmente puede pasar desapercibido: la relación de los textos con el momento de su escritura: la situación previa a 1992. Aunque esta zona de la historia española –ya muerto Franco y con años de estabilidad democrática– no parezca estar incluida

7 Labanyi explora las imágenes de fantasmas y aparecidos ya en "History and Hauntology" (2000) y cuestiona los modos de representación del trauma en "Memory and Modernity in Democratic Spain" (2007) que brinda una respuesta en el marco de la cultura española a las cuestiones que plantea LaCapra en las conclusiones de *Representing the Holocaust* (1994).

entre las que los estudios sobre la memoria deberían abarcar; entre las operaciones simbólicas que se llevaron adelante para remodelar la imagen del país, también se cuentan nuevas formas de entender el pasado. Un estudio en contexto de la narrativa previa a las celebraciones de 1992 puede recuperar la trama de la construcción de un país diferente: uno que vertiginosamente superó su pasado de atraso, que mira al futuro, que se ha modernizado, que tiene voluntad cosmopolita, repentinamente europeo y neo imperial, un país que críticos como Subirats y Colmeiro ven como el producto de una masiva operación mediática y que Graham y Sánchez consideran en estado de esquizofrenia, parado entre dos tiempos.[8] Hay una literatura que claramente da cuenta de estos procesos de remodelación de la imagen que España tiene de sí misma y presenta al mundo, sufriéndolos o celebrándolos. Dado que este cambio de identidad implica una política hacia el pasado, es necesario incluir estos procesos que insistentemente la crítica literaria se niega a leer o solicita no leer históricamente a la hora de estudiar la cultura española contemporánea.

Un poco antes de 1992

La caída del muro de Berlín en 1989 tuvo un efecto simbólico que rápidamente fue aprovechado para justificar tesis sobre el fin de la historia, de las ideologías y de los grandes relatos, en una mezcla sin mucho basamento teórico pero de difusión asegurada en los medios que terminó asentándose como una evidencia proveniente

8 Colmeiro lee una crisis de la identidad ante esta violenta reubicación temporal en los deseos de volver a las tradiciones rurales, de volver al pueblo, en el arte de los noventa (Colmeiro 151).

de la academia internacional. La vulgata de las tesis de Fukuyama y Lyotard entra en sintonía con la situación posmoderna en los países desarrollados de la que Jameson se queja por su imposibilidad de leer históricamente.

España, mientras tanto, está consolidando su sistema democrático y tratando de tomar distancia del pasado de atraso y autoritarismo en que estuvo sumida por cuarenta largos años a través de transformaciones concretas e imaginarias. El paso definitivo al futuro, a un país completamente integrado a las naciones modernas, se concreta simbólica y oficialmente con la entrada en Europa. La celebración de una España moderna, posmoderna y más que contemporánea se hace espectacularmente en 1992: un país que está de moda y que deja atrás definitivamente el franquismo como algo de lo que ya no es necesario –o también, "es necesario no"– hablar más. Oficialmente se toma distancia del pasado inmediato que pasa a estar muy lejos, junto con el franquismo, en otro país, un tiempo desactivado que no parece guardar ninguna relación con el presente. El "milagro" español corta los lazos con el pasado y la sociedad española de los noventa se distancia de la que en los años setenta llevó adelante la Transición. Con la imagen de unas nuevas generaciones ocupando el centro de la esfera cultural –masiva y de elite– se supone, se da por sentado, se subraya o se afirma que una sociedad y la otra no tienen ya relaciones. El franquismo pertenece a un ámbito cerrado del que no tiene sentido hablar más que como pasado pisado.

Este proceso de cambio se opera en distintos niveles, sobre todo en la cultura masiva a través de los medios pero también afecta a la literatura: durante los años

noventa la reconfiguración de la industria editorial tendrá efectos importantes en la producción y distribución de literatura española a públicos masivos dentro y fuera del país. El proceso conduce a la aparición de nuevos autores, de un sistema de consagración a través de premios literarios y a la difusión de imágenes de autor a través de los medios. Esta nueva España moderna entabla una relación conflictiva con un pasado que cada vez se ve como más lejano y también como más incómodo en relación con los brillos del presente. Críticos como Eduardo Subirats y Francisco Caudet extienden la Transición más allá de los años ochenta y no la juzgan livianamente, sino subrayando precisamente las continuidades del franquismo enquistadas en un sistema democrático fallido, condicionado por su pasado autoritario.[9] Esta perspectiva contempla una crisis que no todos los críticos están dispuestos a admitir. Subirats clama por "reconstruir críticamente una olvidada tradición liberal e ilustrada, y reformular sobre ella un proyecto de transformación de la vida española que el progresismo de la pasada década postmoderna ha falsificado y traicionado" (Subirats 6). Para Caudet, el presente del siglo XXI todavía está envenenado por el pasado silenciado que "nos vuelve a todos cómplices, cómplices y culpables" (Caudet 214).

Si bien otros críticos elogian la Transición o no la juzgan tan taxativamente, el pasaje del franquismo a una España totalmente diferente es recurrentemente caracterizado como un "milagro". Se establece así una suerte de salto, un hueco, un

9 En cuanto a la continuidad del franquismo, véase también la edición de Eloy Merino y Rosi Song, *Traces of Contamination* (2005).

espacio indefinido que se puede cargar de tintes maravillosos o sombríos según se lo mire pero que siempre permanece como conflictivo, el tiempo indefinido de la Transición. Según cómo se entienda este período será también cómo se va a pensar la literatura española de los últimos años, qué se va a leer y valorar en ella, cómo se van a entender sus representaciones. Si, como veremos en el capítulo 1, es posible colapsar las distintas capas de olvidos voluntarios e impuestos en una sola masa amorfa de pasado del que no se habla para "no abrir viejas heridas", si se mira hacia delante cuidando de no volver la vista atrás y se acata el silencio; entonces la literatura española, la cultura toda, será entendida en un limitado contexto apolítico de unas pocas décadas. Se trazarán así genealogías limpias de problemáticas ideológico-políticas y se conformará un canon en el que el olvido, la desmemoria o la ahistoricidad funcionarán como el aceite que lubrique los roces entre autores ubicados en lugares opuestos del espectro político, de modo que exiliados y censores puedan mencionarse como autores españoles contemporáneos en un mismo párrafo sin necesidad de aclaración alguna.

Nuestro trabajo se propone tomar un período dentro de ese otro gran proceso transicional, el que tentativamente delimitamos entre 1989 y 1992, que marca el paso hacia el futuro que el país va a dar dejando atrás un pasado incómodo. Se trata de un momento especial que podríamos llamar "de la inminencia": como ya vimos, las posturas de la izquierda han sido socavadas por los años del desencanto y, ahora, por una celebración masiva del fin del poder soviético sobre Europa que se lee apresuradamente como el fin de los proyectos izquierdistas, de las grandes

narrativas, de la Historia misma. Hay, a la vez, una conciencia de apertura de España hacia esa nueva Europa que se va a solidificar cada vez más hasta llegar a las celebraciones del 92. En pocos años, la literatura española se carga de las ansiedades de un proceso refundacional en el que la cultura está cambiando a pasos acelerados. Un nuevo espacio para la escritura se está abriendo y está en juego cómo se organizará el nuevo campo intelectual alrededor de unos medios masivos y editoriales cada vez más poderosos. En estos momentos que son también de transición entre distintas maneras de pensar el país y poco antes de que oficialmente se decrete el cambio a través de las celebraciones del 92, pueden leerse en la literatura española distintos posicionamientos respecto a estos procesos de redefinición nacional.

En el capítulo 1 distinguiremos distintas capas del silencio sobre el pasado que operaron en España durante el siglo XX y a veces se extienden hasta el presente. Pondremos especial atención a la forma en que la Transición borra su propia historia y modela un pasado lejano, el de la Guerra Civil al que muchos ejercicios de memoria se remiten, constituyendo así un campo parcial de trabajo que sólo mira al pasado profundo y deja de lado los efectos de las políticas de la memoria en lo inmediato. Revisaremos también distintas posturas críticas que establecen un corpus literario alrededor de la posmodernidad y que terminan excluyendo de los estudios "actualizados" de la literatura a textos y críticas que impliquen posicionamientos históricos y políticos concretos por considerarlos atados a la lucha contra el

franqusimo, ese tiempo cerrado que no se condice con las desideologizadas tendencias internacionales a comienzos de los noventa.

Planteamos el trabajo de análisis de textos en relación con cómo pueden leerse en la literatura algunas ansiedades comunes relacionadas con la situación histórica entre 1989 y 1992 que no suelen ser trabajadas por la crítica. Consideramos que dos novelas publicadas sobre el límite de los festejos y celebradas como las más exitosas de la época –*El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina (1991) y *Corazón tan blanco* de Javier Marías (1991)– dan una solución a estas ansiedades y problemas –relacionados con la identidad y el manejo del pasado– que es funcional, feliz, operativa con respecto al nuevo modelo de país que se está gestando. En los capítulos 2 y 3 elegimos textos editados en los años previos al 92 y a la publicación de estas dos novelas exitosas, que dialogan fluidamente con ellas. A través de este análisis podremos resituar las novelas de Muñoz Molina y Marías ya no como obras maestras aisladas sino como parte de un sistema literario activo, profundamente histórico, que está respondiendo a una situación sociocultural concreta y problemática. Los textos de estos dos capítulos ayudan a leer *Corazón tan blanco* y *El jinete polaco* y a entenderlas mejor como obras de su época, con muchos puntos en común y con posiciones controversiales con respecto a la manipulación del pasado incómodo que en ese momento quiere dejarse atrás.

En el capítulo 2 analizaremos un grupo de novelas que podrían caracterizarse como "generacionales" ya que plantean una situación crítica para quienes tenían veinte años en los sesenta y al acercarse a los noventa entran en una zona de

balance, los cuarenta años –doblemente emblemáticos en el caso de España por ser el número de años que se le asigna al régimen franquista–. *Antes de la batalla* de Lourdes Ortiz (1992), *La tierra prometida* de José María Guelbenzu (1991), *El centro del aire* de José María Merino (1990) y *En la lucha final* de Rafael Chirbes (1991) son textos que pueden leerse como distintas versiones de una misma obra. Con problemáticas similares, cada una ofrece una respuesta distinta al problema de cómo considerar un pasado marcado por las utopías juveniles en el presente, dominado por una cultura joven marcadamente distinta y un incipiente cosmopolitismo que está cambiando la faz del país.

En el capítulo 3 analizaremos textos que ponen en evidencia los efectos de la tempestiva transformación de España en un país cosmopolita. Rastrearemos los antecedentes en la Movida de la imagen de Madrid como ciudad (pos)moderna desprendida de su pasado, que se construye en permanente comparación y competencia con Nueva York. La entrada de España en Europa y el Primer Mundo reelabora las imágenes de las ciudades capitales españolas y construye la figura de la vuelta a casa, que será vital –como veremos en las novelas de Marías y Muñoz Molina– para la entronización de un nacionalismo español despojado de connotaciones franquistas. Analizaremos "Volver a casa", cuento de Javier Cercas (1998) ambientado en la época, algunos artículos de *Una ciudad llamada Eugenio* de Paloma Díaz-Mas (1992) y *Estampas bostonianas* de Rosa Montero (2002), escritos entre 1985 y 1989. En otro nivel, veremos cómo este movimiento refundacional de

las ciudades españolas genera un tiempo impreciso, entre un pasado del que no se habla y un futuro incierto. Este cambio que desde algunos puntos de vista críticos al cambio pueden verse como impostura, puede leerse en algunos textos codificado a través del extrañamiento de los espacios urbanos familiares. En *La lógica del vampiro* de Adelaida García Morales (1990), *Hermana muerte* de Justo Navarro (1990) y *Volver a casa* de Juan José Millás (1990) el regreso o la defensa del espacio del padre ausente se puebla de las imágenes fantasmagóricas que Jo Labanyi describe como propias de una situación de posesión ("haunting") del presente por un pasado que no puede nombrarse directamente pero que actúa de forma concreta y perceptible. Otro movimiento crítico contra la remodelación simbólica de las ciudades puede leerse en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero (1989) y en *El amante bilingüe* de Juan Marsé (1990). El tono paródico de ambas obras puede desplazar su sentido político: las dos explicitan la impostura que rodea la construcción de nuevas identidades y proponen una vuelta a los orígenes donde todavía hay una alternativa al mundo pragmático de los intereses económicos despojado de memoria.

En el capítulo 4, finalmente, analizaremos *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina y *Corazón tan blanco* de Javier Marías. Partiremos desde las profundas similitudes que las hacen parecer dos ejercicios de escritura que responden a la misma consigna y pondremos en evidencia cómo las historias que cuentan y la particular estructura que utilizan para contarlas están profundamente relacionadas con el desarrollo de una tecnología para la manipulación del pasado en tiempos de

silencio, cuando no es estratégico evocar imágenes que funcionan como espejos y devuelven una imagen que no se quiere ver.

Capítulo 1

Malos tiempos para hacer memoria:

Formas de la memoria del pasado al fin de la Transición

El trabajo con la memoria tanto personal como histórica está marcado forzosamente por el anacronismo. El que mira desde un punto del tiempo hacia otro que está bastante más atrás porta una mirada que modela el pasado desde criterios que no pertenecen a ese tiempo sino que están condicionados por el presente de la rememoración. No se mira el momento recordado tal como se lo veía cuando era tiempo presente con un incierto futuro por delante. Por el contrario, el que recuerda sabe cómo sigue la historia y ese presente abierto a la inminencia de lo que estaba por suceder es ahora un episodio enmarcado en la línea temporal de un tiempo que se ve como un todo y puede interpretarse en un marco temporal mucho más amplio. Su sentido depende ahora de los hechos que sucedieron después y, especialmente, depende también de cómo es leído desde el presente, desde qué circunstancias y contextos ese hecho pasado ahora significa. Así, las utopías que se vivieron como posibles en un presente que permitía soñar con ellas pueden ser vistas luego, con el paso del tiempo y el devenir histórico, como pueriles, ingenuas o sin sentido.

En otro nivel, la mirada también está afectada por un espíritu de época que modela sistemas de valores y horizontes de expectativas. Este condicionamiento es

especialmente importante en los estudios de la segunda mitad del siglo XX, en la que en pocos años se pasó de un fuerte crecimiento de los nacionalismos, las utopías de izquierda y un consecuente compromiso político a un distanciamiento de esos grandes relatos de la historia expresado a través de un radical individualismo, acrítico y ahistórico, propio de la condición posmoderna.

Un estudio de la memoria histórica del siglo XX en España debe enfrentar además de estas variables propias de toda recuperación del pasado, otras más que no pueden dejar de ser tenidas en cuenta: las que aparecen cuando la memoria histórica se manipula desde los aparatos de Estado para elaborar un pasado acorde a determinados proyectos políticos y económicos. Entre estas variables hay olvidos voluntarios e impuestos, pactos de silencio y, como respuesta, movimientos de rescate de lo perdido que configuran una red de puntos de vista desde los que la historia del país se modifica dramáticamente. Cada vez que se despliega la necesidad de recuperar la memoria histórica, se está en realidad luchando por la reivindicación de uno de esos puntos de vista, de una forma de ver la historia del país que deja de mirar lo que otras posiciones subrayan. Después de una guerra civil devastadora, de una dictadura que supuso exclusión, exilio, tortura, prisión y muerte, de una restauración monárquica condicionada por el silencio sobre el pasado y de una vertiginosa remodelación del paisaje socio cultural según estándares europeos, España entra en el siglo XXI con una carga enorme de problemas irresueltos que estallan en cuanto se profundiza la lectura de sus producciones culturales.

I

Problemas de Memoria

Las capas del silencio español

El trabajo con la memoria de lo silenciado, lo prohibido y lo olvidado en España tiene particularidades que pueden obstaculizar o complicar el trabajo del analista. El primer problema es la existencia de un pensamiento dominante tanto en la academia como a nivel popular que en parte fue forjado por cuatro décadas de dictadura y luego fue completado durante y después de la Transición. La cultura del franquismo no se limitó a imponer un modelo de país, sino que trabajó activamente en la manipulación de la memoria histórica. Dentro de la construcción de una forma de pensamiento contraria a los principios europeos del Iluminismo del siglo XVIII y desde allí, a toda propuesta que implicara el desarrollo del pensamiento libre y de las libertades individuales, el franquismo trabajó activamente en modelar la versión de la historia que manejarían los españoles, en cómo se entendería la dictadura. A lo largo de cuarenta años y luego durante la Transición, se llevarían adelante distintas estrategias de manipulación de la memoria que hoy, en el momento de pensar en la recuperación de lo perdido, deben ser reconocidas para no repetir el heredado catecismo nacional católico sobre el pasado. No se trata tanto de olvido como de una modalización del pasado en clave franquista.

I. La Guerra Civil

Durante todo el siglo, la guerra es un episodio que se mantiene presente pero de forma abstracta e inescrutable como un episodio traumático reprimido sobre el que pesa un tabú: es mejor no hablar de eso para evitar que se repita. Esta construcción difusa de la guerra a favor del silencio que impide discutir racionalmente sus causas y sus efectos será especialmente útil para configurar una imagen del conflicto que lo vuelve un fenómeno meteorológico inevitable sin responsables directos, algo que "tenía que suceder", sucedió y es mejor que no suceda ya nunca más.

Sin embargo, en los primeros años de dictadura la Guerra estuvo presente en la cotidianeidad con una insistencia insoportable. Se la recordaba para refrendar la legitimidad del Régimen y continuar aplastando al enemigo vencido que mediante la exclusión seguía recordando su derrota. Más adelante, después de las crisis de posguerra y en el contexto político de los años cincuenta otra imagen más abstracta, imprecisa y despolitizada la suplanta:

> En algunos medios de comunicación la guerra dejó de ser únicamente "Cruzada de Liberación" y comenzó a ser nombrada con calificativos nada belicosos como *drama* y hasta *tragedia*, lo cual implicaba una tácita reconducción de la retórica triunfalista de los vencedores (Sartorius 153).

Además de esta modificación en la retórica del triunfo, la idea de una tragedia que "ocurrió", que simplemente "sucedió", sin que se reconozca ni discuta quiénes la iniciaron, contribuye a construir una imagen consensuada de la guerra. Al principio, este cambio conviene a los vencidos, la imagen de la desgracia compartida es menos humillante que el continuo machacar con la victoria de los cruzados nacional

católicos. Probablemente, al principio pudo ser un alivio no volver sobre el tema y dejarlo estar como un suceso traumático al que no convenía acercarse. Sin embargo, con el paso del tiempo, esta imprecisión del recuerdo contribuirá a la persistencia de la dictadura y su cultura del silencio y la represión.

La difuminación del pasado borra también el recuerdo activo de la República, del levantamiento faccioso, de los intereses que lo movieron. La guerra como situación límite y horrible que no debe repetirse obtura la posibilidad de acceder a su recuerdo de manera crítica, indagadora, inteligente. El mandato instaurado durante la dictadura es, simplemente, no volver a hablar del asunto

> independientemente de quién fuera más responsable de lo ocurrido, por qué se desataron las pasiones de esa forma y de cómo se podrían asimilar los acontecimientos históricos, se opta por alejar y silenciar la historia y por perseguir un único objetivo: *nunca más* consentir una nueva contienda fraticida (Aguilar 31).

La descripción de Aguilar es exacta: la condición del "nunca más" depende más bien de la condición de considerar el conflicto "independientemente de quién fuera más responsable de lo ocurrido". Durante años, esos responsables al frente del gobierno hicieron uso del terror para evitar la mención del pasado. Para los republicanos que quedaron atrapados dentro de esa gran cárcel en la que el franquismo convirtió el país, la mención del pasado y especialmente de la República, conjuraba un instantáneo peligro de detención con funestas consecuencias. Hasta en lo privado, dentro de los hogares, los adultos evitaban hablar delante de los niños para que no repitieran luego lo que podría condenarlos a todos. A este silencio

impuesto mediante la represión muchas veces se lo quiere entender como consenso y se lo confunde con la idea de que ambos bandos concuerdan en que no debe repetirse una guerra civil y que la mejor manera de evitarlo es sencillamente no hablar de ello. Aguilar se refiere a ese acuerdo que para ella permitiría luego un pacto de olvido durante la Transición: "Pero esto fue posible porque el acuerdo acerca de lo que había significado la guerra y sobre las lecciones que cabía extraer de ésta ya se había alcanzado, de forma un tanto espontánea, varios años antes" (Aguilar 64). Es cierto también que la "forma espontánea" contó con el apoyo contundente de fusilamientos, cárceles, torturas y exilios como "lecciones" con las que los republicanos aprenderían a olvidar o a callar sus ideales democráticos. Con el paso de los años, la guerra se moldea según ciertos parámetros que convienen a la dictadura: que se hable de las responsabilidades de la República en la declaración de la Guerra Civil, por ejemplo, es un logro del franquismo. La dictadura propone una forma consensuada de ver el conflicto que si deja de subrayar la idea de "cruzada" contra el Mal es para suplantarla por una teoría de igualdad de culpas, una amnistía que en lugar de reconocer responsables esparce una responsabilidad general de la que todos deberían arrepentirse. La descripción se acerca a los valores católicos con los que el franquismo gobernó tanto tiempo: los españoles estarían manchados con la culpa de enfrentamientos fraticidas que se remontan al siglo XIX. En algunas argumentaciones complementarias a esta se subraya el carácter pasional e irracional español como origen de la Guerra Civil, descrita como un brote de locura (Aguilar 81). Esta versión despoja al conflicto de sus motivaciones políticas y económicas, de

su inscripción histórica incluso en el escenario mayor de una Europa que eligió el fascismo como solución a las crisis de comienzos de siglo.

Como reconoce tristemente Gregorio Morán, uno de los logros de la dictadura en la Transición es concertar la "igualdad ante el pasado" (Morán 75): vencedores y vencidos concertarán no sólo un futuro común sino también un pasado homologado en culpas y responsabilidades respecto a innombrables desgracias que en un difuso tiempo desleído asolaron al país.

Así, mediante distintos procedimientos de configuración a lo largo de los años, la Guerra Civil española se transforma a la vez en un punto vital de referencia como origen de la tragedia histórica del país y por otro lado en un tema del que no conviene hablar para no encender viejas rivalidades. Este doble juego genera una visibilidad permanente, pero entre tinieblas, en la que la guerra se dibuja con límites imprecisos y obtura el acceso a otras zonas de la historia, especialmente a la República y a la dictadura. No diríamos que la Guerra Civil permanece en el olvido, al contrario, está siempre presente como advertencia, como fantasma, como presencia incómoda pero de ninguna manera olvidada sino modelada para que no se acceda a ella de manera polémica y racional.

II. La dictadura

A partir de la argumentación que desarrolló el franquismo para sostener su gobierno, la posguerra se asocia a un proceso necesario que sufre el país por haber caído en la "locura de la guerra" que no pudo evitarse. La dictadura llega con la "paz" a poner orden donde no lo había y a garantizar que esa locura, la guerra, no vuelva a repetirse.

Para Morán, el franquismo usufructúa la paz –"paz civil, paz social, paz religiosa, paz a secas" (Morán 86)– como un logro después de un conflicto que él mismo había provocado y extendido más allá de los límites necesarios de lo que la estrategia militar hubiera aconsejado, en una verdadera guerra de exterminio. La paz pasa a ser entonces en apariencia, un patrimonio franquista frente a la izquierda y se usará esta idea durante la Transición al "enfrentar 'la paz' del franquismo frente a 'violencia' de la democracia" (Morán 86).

Sin embargo, la dictadura se sostuvo con un sistema represivo que marcó a fuego a la sociedad española contemporánea. Sartorius y Alfaya comienzan un análisis de los efectos culturales del franquismo rebelándose contra la política del silencio impuesta desde los años del régimen y confirmada luego durante la Transición cuando los crímenes de la dictadura no se lleven a juicio ni se hagan explícitos oficialmente:

> Muchas veces hemos pensado si no sería mejor no hurgar en las heridas, olvidar lo ocurrido aquellos años. Pero siempre hemos llegado a la conclusión de que sería un error.
> Porque aquellos años existieron y han dejado una profunda huella en la mentalidad, en los hábitos y costumbres de los españoles, en su cultura

> política, en su relación con la democracia, en la conformación del Estado; en resumen, en aspectos importantes de su identidad. Y no es cierto que el gran pacto comprendiese, además de la amnistía, la amnesia. Que sepamos, nadie pactó el olvido, el aquí no ha pasado nada. Aquí, por el contrario, pasó de todo, y hasta el último momento, y es ya tiempo de que la sociedad española afronte con todas sus consecuencias sus responsabilidades. De lo contrario no se superará ese subdesarrollo civil que se manifiesta de tantas formas (Sartorius 21).

La imagen de la cultura española que la dictadura difunde refuerza la exclusión de lo diferente para proteger valores hispánicos enraizados en un catolicismo nacionalista que se quiere remontar a los orígenes de la "raza" española. Para sostener esta concepción tradicionalista y anticientífica del mundo fue necesario también dejar de lado otra tradición, la del pensamiento progresista español, que había tomado un nuevo impulso en los años veinte: "La libertad de cátedra y la libertad de expresión, conquistas históricas logradas con enorme esfuerzo, no llegaron a ser asimiladas nunca por una gran parte de la burguesía española, anclada en una beatería que rezumaba formalismo e intolerancia" (Sartorius 44-45).

La cultura de la dictadura, amasada con exclusiones, distorsiones y mitologías sobre la historia reciente y lejana, tendrá un efecto devastador sobre la tradición y la historia republicana: hacia los años sesenta, la oposición a la dictadura ya había perdido de vista los logros democráticos de los años treinta. Precisamente la crítica que Subirats hace al proceso de la Transición es no recuperar la tradición liberal

española destrozada por el franquismo y, por ende, arrastrar hacia el futuro el legado cultural de la dictadura.[1]

La amnistía general sobre el pasado del régimen que permite hacer un tránsito a la democracia abre también la posibilidad de dejar atrás ese pasado sin que siga afectando visiblemente el presente. Es posible modelar una imagen del franquismo más parecida a la que la dictadura quería dar de sí misma. Así, en la esfera pública no había lugar para las representaciones de los testimonios de quienes sufrieron el peso del aparato represivo franquista y mostraban una imagen descarnada del pasado.

> En lugar de una historia de resistencia y represión, de sufrimiento y de violencia, se fue diseñando una versión *Light* de la era de Franco. Leyendo a determinados escritores, oyendo a ciertos políticos y visionando algunas películas, se diría que militar en el antifranquismo fue hasta divertido. Atrás quedaron, borrados por una negativa desmemoria, los años de cárcel y de torturas, de ejecuciones y persecuciones (Sartorius 142).

Aunque en la literatura podríamos rastrear una línea de escritores que sí dieron cuenta en sus obras de las durezas del régimen, sus nombres no se integran en un corpus de literatura española que la crítica lea en conjunto como parte de una postura coherente en sí misma. Pensemos por ejemplo en *El exilio interior*, de Miguel Salabert (publicada en Francia en 1961)[2]; *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé

1 Véase *Después de la lluvia* y *España miradas fin de siglo*.

2 La novela de Salabert es un caso interesante que muestra que en los setenta "no estaba el horno para libros de esta harina" (Salabert 10): la novela circuló clandestinamente en francés y en inglés editada en Francia y Estados Unidos. Se tradujo incluso al húngaro y al rumano. A pesar de que los políticos de la transición utilizaron la expresión "exilio interior" y de que Haro Telgen se preguntara en *Triunfo* en 1976 por qué la novela no aparecía en español, se publicará en España recién en 1988.

(Publicada en México en 1973) y *La larga marcha*, de Rafael Chirbes (1996). Estos escritores no se agrupan en ninguno de los variados conjuntos que la crítica hispanista suele constituir, a pesar del evidente diálogo que sus obras construyen entre sí a través de las décadas para denunciar el horror de la represión franquista.[3] Si bien estas obras son explícitas en la recuperación de la dureza de la dictadura, las lecturas que la crítica ha hecho de ellas no han hecho justicia con sus méritos.

El manto de silencio sobre la dictadura fue una estrategia útil para una Transición sin juicios ni revisiones históricas que también mantuvo como dominante la historización que el franquismo hizo de sí mismo y que por décadas había difundido a través de las instituciones que controlaba. Estas versiones de la historia fueron útiles para asimilar los términos de la Transición concertados por las negociaciones entre políticos y los niveles gerenciales del régimen: si se considera que los años difíciles fueron los de la inmediata posguerra, se adhiere a la idea de la prosperidad económica que forjan los tecnócratas a partir de 1959 y se ignoran los padecimientos de todos aquellos excluidos, encarcelados, ejecutados y exiliados que no se beneficiaban en absoluto con el régimen; es posible negociar una vuelta de página sin juicios ni pedidos de cuentas hacia un pasado cuyos puntos más escabrosos parecen estar cada vez más lejos.

3 Ya en el siglo XXI, e incluidas en la recuperación de la memoria, tenemos novelas como *El vano ayer* de Isaac Rosa (2004) y *Mala gente que camina* de Benjamín Prado (2006) que podrían considerarse en el mismo corpus y construyendo un punto de vista escéptico hacia los logros de la Transición.

Por otro lado, el franquismo tuvo el tiempo para criar nuevas generaciones dentro de su cultura, desconectadas del tiempo anterior a la guerra civil. La construcción de una oposición al franquismo dentro del silenciamiento de los valores republicanos contribuyó enormemente a la posibilidad de perpetuar la cultura del régimen más allá de lo esperable, aún después de la muerte del dictador y de la instauración de una monarquía democrática.[4] Los jóvenes que tiraban piedras a los "grises" antidisturbios en las revueltas universitarias de principios de los años setenta habían sido educados en la estricta y estrecha ideología nacional católica que había tomado por asalto las instituciones educativas españolas para ejecutar una purga ejemplar sobre maestros y profesores sospechosos de pertenecer a la tradición liberal. Así, los miembros de la oposición que se criaron durante el franquismo estaban más cerca de la cultura del enemigo que de la República vencida treinta años antes. Eduardo Subirats subraya estos condicionamientos en la oposición al régimen que luego fue la encargada de negociar la Transición:

> [la izquierda española] se había formado en los ambientes recalcitrantes del autoritarismo militar y del clericalismo educacional de los cuarenta, los cincuenta y los sesenta. Muchos de los destacados dirigentes de la izquierda española de hoy procedían directamente de los ambientes de la Falange y el franquismo. Su campo de entrenamiento social fue en el mejor de los casos el desierto de un tenebroso conservadurismo que abarcaba todos los planos de la vida, desde una sexualidad católicamente castigada en los confesionarios hasta los interrogatorios de una criminal policía política. […] [A]quello que nos alumbró y deslumbró: los *hippies* norteamericanos, la nueva izquierda europea,

4 En una descripción general de la enseñanza de la historia de la guerra y la dictadura a través del análisis de manuales escolares, Carolyn Boyd señala que las versiones del pasado recién abandonan los preceptos oficiales de la dictadura y la Transición en la década del noventa y para proponer actividades de discusión sobre la historia aunque todavía con sesgos ideológicos –según los criterios de cada grupo editorial– que condicionan silencios y omisiones (Boyd 95).

> las imágenes propagandísticas más torpes del comunismo en tres continentes, el marxismo francés o la seducción estética que despertaron los símbolos y los colores de la revolución sexual, todo ello fue filtrado necesariamente por la idiosincrásica precariedad que distinguía nuestra forma nacional de vida (Subirats, *Después* 35-6).

Si bien podríamos matizar lo absoluto de estas afirmaciones pensando en cómo el ámbito familiar podría seguir reproduciendo una tradición republicana, y en cómo diferentes personas podían recibir estos mensajes y productos culturales de manera más o menos crítica, también es cierto que el ámbito público estaba controlado por un Estado que buscaba llegar hasta el final en la represión de esa tradición. El legado más tremendo y duradero de una dictadura tan larga e implacable con sus enemigos es, posiblemente, cultural. Una cultura inconsciente de hasta qué punto está cerrada en sí misma, en sus valores y mitos nacionales, que ha perdido la memoria de su propia historia y de los procesos que la constituyeron. Varias de las novelas que analizaremos vuelven sobre el problema del complejo de inferioridad, la sensación de provincianismo de la cultura española que experimentan los jóvenes de los sesenta, y que puede leerse en el diagnóstico de Subirats. El atraso cultural como el mal más visible de la dictadura colabora también en solidificar esa imagen histórica del régimen que por un lado señala hacia un origen trágico común en el que todos los españoles se unían, el de la guerra civil que no debía repetirse; y por otro, a un tiempo difuso y gris del que habría que salir dando un paso hacia el futuro, hacia la modernización del país, hacia Europa.

III. La Transición

Dentro de las políticas de la memoria en España, la Transición es a la vez un momento crucial para reorganizar las imágenes del pasado y también un tiempo que no está claramente definido y que tiende a volverse invisible. El periodo estuvo signado por la instalación de un consenso sobre el pasado que muchos consideran como amnésico y costoso para la sociedad española. Teresa Vilarós describe el quiebre en términos psicológicos como la muerte del padre-ordenador alrededor del que el mundo se organizaba a izquierdas y derechas, y que es a la vez "el fin de una estructura política, simbólica y social: final que como el mayo francés no abrió el camino en la dirección por tanto tiempo esperada y deseada" (Vilarós 16). Como muchos otros críticos, Vilarós ubica en esta transición decepcionante el comienzo de un desencanto que sería signo de los tiempos venideros y que se asocia en su comparación con un proceso internacional similar, si se consideran los sucesos de mayo del 68 como el fin de una época de utopías.[5]

No hay acuerdo sobre los límites de la Transición y cada propuesta es también una forma de establecer una crítica de la cultura española después del franquismo. El comienzo del proceso podría ubicarse desde el sentido común en el momento en que Franco muere o es sepultado en Cuelgamuros –versión a la que suscribe Morán–. Sartorius y Alfaya en cambio, contemplan múltiples puntos de referencia para situar

5 Como veremos en el capítulo siguiente, una serie de novelas hacen el mismo diagnóstico y se refieren a los tiempos de la utopía con distintos grados de nostalgia y escepticismo desde el comienzo de los noventa. En todos los casos, la Transición es un espacio traumático, como describe Vilarós, del que no se habla.

el comienzo de un largo proceso que extienden a lo largo de diferentes crisis de un régimen que se prepara para la sucesión del dictador. Para ellos, en 1969 "el Vaticano comprende que es necesario iniciar un despegue del régimen y empezar la transición" (Sartorius 128). Joan Ramón Resina subraya la dependencia entre mercado y Transición, con lo que explica la difuminación imprecisa de sus límites: "Spain's insertion into the market economy goes a long way towards explaining the Transition's temporal imprecision and the confusion of those who insist on anchoring it in politically significant events." (Resina 93)

Por otro lado, el predominio de la situación posmoderna se sobreimprime con el final del proceso de Transición en España y sus características parecen confundirse productivamente: el publicitado fin de los grandes relatos coincide con un proceso que se lleva a cabo entre bambalinas y que seguramente no desea que se escriban grandes historias que den cabalmente cuenta de él. Tampoco se trata de una épica fácilmente romantizable como la Guerra Civil o incluso la resistencia al franquismo. Tal vez la mejor imagen la plasme Tina Díaz en *Transición* (1989), novela que tuvo la misma suerte de invisibilidad del proceso que describe.[6] Como nota Subirats –que entiende que el proceso está terminando recién en 1994–, la superficialidad, el reino de la imagen y la falta de criterios morales e ideológicos para entender el mundo son los ejes con los que se construye una forma de poner a España, por fin, en sintonía

6 La novela fue publicada por Planeta y en la contratapa se la anunciaba como primera parte de un ciclo de novelas históricas sobre la época que luego no se publicó en la editorial a pesar de que el texto está visiblemente por encima de la calidad de los premios Planeta de los años siguientes. Ignorada por la crítica, Díaz recién publica *Transacción* –novela que pertenece a otra serie– en Lengua de trapo en 2004. Las dos novelas que siguen a *Transición* permanecen inéditas.

con la cultura europea. Así, el cumplimiento de un objetivo largamente buscado –la integración con el mundo moderno, con Europa–, sería la recompensa por dejar atrás un pasado de todos modos indeseable que recuerda lo contrario de ese logro: el pasado de atraso y conservadurismo que marcó la mayor parte del siglo XX, después de la Guerra Civil, cuando España exilia o fusila a sus artistas vanguardistas reconocidos internacionalmente.

Sin embargo, no es fácil dejar atrás el pasado. Para Teresa Vilarós, la muerte de Franco puede verse como la de un padre simbólico, líder de un régimen que tiene mucho de droga: es el fin de un orden alrededor del que giraban adeptos y opositores. Sin él se produce un descentramiento traumático: el fin de la dictadura, en sintonía con el de las utopías revolucionarias de los últimos sesenta, abre las puertas a un estado que dista mucho de la felicidad y el alivio: "la transición se escribió en conflicto inconsciente como un estado de pasaje al que los españoles y españolas, adictos sin saberlo al régimen dictatorial, llegamos de forma brusca y que quedó colgado entre la modernidad y su pos, entre el duelo y la celebración, entre la producción y la destrucción, entre la esperanza y el desencanto" (Vilarós 21).

Si bien la lectura de Vilarós puede resultar superficialmente demasiado metafórica y poco histórica al homologar los efectos de las drogas duras que entran en España en los ochenta con los del franquismo en la sociedad española, también realiza una historización de un estado transicional en el arte que, siguiendo los parámetros más clásicos del hispanismo, se expresa en términos generacionales. Los que habían vivido como oposición bajo el franquismo tenían problemas para ser otra

cosa más que eso. El referente de Franco se vuelve un absoluto que entre otras cosas provoca inmovilidad al desaparecer. La lectura de Vilarós otorga al gesto vanguardista de la Movida un protagonismo que no se registra en obras, sino que puede valorarse como la respuesta de los jóvenes a sus mayores. El cambio de signo de los valores ideológicos en los ochenta, el proceso de apatía política y de reformulación estética se plantea como una reacción de hijos hacia sus padres después de la muerte de Franco. Esta respuesta implica un cambio de los paradigmas ideológico-políticos que movían a la oposición franquista, la voz de los hijos está marcada por otro tipo de tragedia, la de las adicciones y la enfermedad, que son el costado trágico de la Movida. Para Vilarós, el salto generacional es crucial y acompaña el corte con el pasado en términos políticos y estéticos. Los miembros del campo intelectual ven consumirse a sus hijos en un fenómeno al que asisten estrictamente desde afuera, desconcertados y sin entenderlo porque pertenece a un tiempo distinto, despegado ya de la lógica del pasado.

> El intelectual de antes vio cómo eran sus hijos, los que la hicieron y formaron [a la Movida], los que se herían en la gran movida posfranquista. Hijos como Eduardo Haro Ibars o como Michi y Leopoldo María Panero. […] Y ante los cuerpos rotos o desaparecidos de los hijos que consideraron al intelectual "de antes" como a su enemigo, los padres a veces no pueden más que escribir, con pausa, intimidad y respeto, su profunda perplejidad (Vilarós 41).

Vilarós reconoce que el desencanto de la generación de la Movida es distinto del de las generaciones anteriores. Borja Casani "identifica al enemigo principal como 'los viejos, los que salían cotidianamente en *El País.* De alguna manera, el adversario ideológico era el viejo progre, que en música equivalía al cantautor'"

(Vilarós 39-40). Las nuevas propuestas culturales dejan de lado el pasado y, como veremos más adelante, se asociarán a lo posmoderno, a lo que está en sintonía con el mundo desarrollado, mientras que las expresiones artísticas que retomen la crítica social o tengan un anclaje político evidente serán vistas como pasadas de moda, propias de luchas que, muerto Franco, ya no tienen sentido.

Cristina Moreiras Menor también propone una lectura de la Transición como trauma social impuesto por la imposibilidad de referirse a ella ni a su pasado anterior. Así se explica un arte descontextualizado y sin anclajes sociales ni históricos que será la forma de representación emblemática de un país que ha cambiado radicalmente. A fin de los años ochenta comienza a tomar forma una refundación simbólica del país que recién se concretará en 1992 pero que se inicia con el gesto negador del pasado de la Transición. A la sombra del desarrollo económico aparece una nueva "narrativa lanzada editorialmente en un presente deshistorizado en el que la meta es unirse a Europa" y que le da forma y sentido a esta tendencia a no mirar hacia el pasado (Moreiras Menor 31). No podría decirse que el silencio de la Transición está impuesto de la misma manera que el de la dictadura. Sin embargo, las tendencias estéticas hegemónicas "cuyo objetivo es cancelar el pasado para silenciar la escena primaria que le da origen –la muerte del dictador–" (Moreiras Menor 33), relegan a las voces disidentes a un espacio marginal. Así, la crítica social debe codificarse lateralmente, según los términos de una nueva estética dominante: "si bien es cierto que el imaginario social se va así conformando a esta necesidad de relatar un presente sin historia cuyo deseo motor

es constituirse a sí mismo como origen o espacio fundacional, también es cierto que los restos dejados afuera articulan una narrativa en la que se puede leer una historia que no ha sido contada" (Moreiras Menor 29).

Como veremos en el capítulo 3, textos como *Volver a casa* de Juan José Millás (1989) o *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero (1989) van a dar cuenta de procesos políticos de manera tal que sus críticas a la situación sociocultural no sea completamente explícita. De hecho, sus novelas son comercializadas dentro de otro "nicho" distinto al de una literatura realista, crítica, pasada de moda. Moreiras Menor propone una lectura de los rastros de ese trauma fundacional de la cultura española postransicional que, como nuestro trabajo, requiere de un proceso de interpretación simbólica para salir a la luz. Así como hay una "narrativa de fantasía en la que se inscriben sus nuevas señas de identidad" para los primeros ochenta (Moreiras Menor 33) , también podremos encontrar los mismos rastros del proyecto del 92 en la narrativa producida pocos años antes.

Alberto Medina también lee la Transición como subsidiaria de traumas del pasado que terminan instaurando el olvido sobre el pasado como una necesidad para pensar el futuro: "En el caso español, la necesidad de olvido es presentada una y otra vez desde el poder acompañada del recuerdo traumático de la guerra civil. La borradura de los últimos cuarenta años de historia se plantea como la única forma de construir un espacio de convivencia que cancele la maldición de 'las dos Españas'" (Medina Domínguez 15-6).

En su lectura se conjugan las de Vilarós y Subirats: el trauma y el proyecto frustrado de la modernidad se ponen en escena conjuntamente en un proceso de Transición dominado por la "melancolía por la muerte del padre [que] se confunde con el lamento por la pérdida del proyecto moderno, la posibilidad misma de emancipación" (Medina Domínguez 20). Durante años, la oposición al franquismo enfrentó un enemigo que con el tiempo parecía ya eterno, y cuando "al fin llega la hora, ese proyecto se topa con un enemigo inesperado, el anacronismo al que le condena un contexto social y cultural que le roba el sentido" (Medina Domínguez 20). Los proyectos de entrar en la modernidad chocan con una posmodernidad hegemónica que despoja de sentido a las luchas antifranquistas. La Transición es, así, un producto híbrido que combina "elementos del esquema de liberación soñado por la oposición democrática a lo largo de cuarenta años y otros ya instalados en el centro mismo del nuevo paradigma posmoderno" (Medina Domínguez 21). La lógica del consenso es la dominante y el proyecto moderno de emancipación es suplantado por su puesta en escena: ha llegado la hora del simulacro.

En ese sentido, la Transición implica una rápida adaptación y puesta al día de la cultura española que, pasando por sobre sus propios límites y características, pasa a la vanguardia Occidental de una nueva época marcada por el pragmatismo y la disolución de las luchas ideológicas en favor de una política de representación, de espectáculo. Parte de la aceptación de este proceso como milagroso tiene que ver con la tradicional imagen de la Guerra Civil y el peligro de reeditarla en un país con diferencias insalvables y una tendencia atávica a la lucha fraticida. La Transición

pacífica quiebra la idea de la violencia intrínseca del pueblo español y se presenta como una lección de civilidad y madurez al mundo civilizado. Con amarga ironía, Morán concluye que España sólo tuvo dos momentos de sintonía con Europa en el siglo XX, la Guerra Civil y la Transición, y el segundo se encargaría de borrar el primero. Esta "segunda sintonía" es sólo el comienzo de la nueva cara del país que en el mismo gesto de olvidar y mirar hacia el futuro deja atrás con alivio el atraso cultural de años de dictadura y lidera una nueva manera de entender o, mejor, de desentenderse de la Historia:

> La transición como modelo venía a dejar obsoleta cualquier referencia a la guerra civil en su sentido genuino, el de la primera batalla europea de la democracia contra el totalitarismo. Quizá sin auténtica conciencia de ello, se avanzaba un argumento posmoderno al evaluar la transición política como el final de las ideas fuertes y el triunfo del presente, de lo inmediato (Morán 16).

La desconexión violenta del pasado traumático combinada con una visión cínica y superficial de las relaciones políticas abre las puertas a una nueva manera de entender el mundo en la que el pasado ha perdido su valor semántico y en la que sólo cuenta el presente. Esta lección básica de desmemoria que complementa la política de silencio del franquismo, se vuelve dominante durante la Transición cuando la adopta también la clase política de la oposición para llevar adelante sus negociaciones con el régimen saliente. España se vuelve pionera en las prácticas políticas de fin de siglo:

> En algunos aspectos, la transición fue premonitoria de acontecimientos que luego impresionarían la vida europea, como la liquidación de los partidos comunistas; la frivolización de la vida cultural presionada por los «media»; el enquistamiento de una clase media política, en nuestro caso formada y forjada

> en un tiempo récord; la crisis del papel de «intelectual» en sus relaciones con el poder (Morán 26).

Esta visión también ayudaría a explicar el éxito de la Transición española, no sólo porque se consideró como un proceso incruento, sino también por lo exitoso de la continuidad de algunos estamentos de poder en un nuevo contexto "milagrosamente" desideologizado para un país marcado por su historia de violencia e intolerancia. En esos años, por primera vez en mucho tiempo, la falta de ideología es vista como un signo de estar en consonancia con los tiempos que corrían en un mundo civilizado movido más por el consumo, el espectáculo y la lógica de las apariencias. Leída en este sentido, la Transición es un ejemplo de tolerancia y aprendizaje de convivencia entre españoles que aceptan su pasado sin ánimos de venganza para modernizarse y volverse sanamente individualistas.

Aunque esa es sólo una lectura del periodo que no es absoluta ni compartida por todos los analistas, sí está muy difundida: la palabra "milagro" o alguno de sus derivados directos aparecen en la gran mayoría de los textos que tratan el tema y no se oponen directamente a la versión oficial de la historia. Sin embargo, la Transición no fue un periodo tan incruento –otra palabra que se repite ¿milagrosamente? como si los textos que tratan el tema fueran variaciones de un guión maestro– como se lo presenta habitualmente. Por el contrario, contiene también episodios de violencia política que oficialmente se caracterizan como provenientes de "ultras" que por serlo no pertenecen a la nueva vida pública que se está inaugurando y pronto serán dejados de lado en uno de los basureros de la historia. Si se quiere pensar en la

violencia de ese momento vienen a la mente hechos extremos como el asesinato de siete abogados laboralistas del PCE (la masacre de Atocha) o los secuestros y asesinatos de GRAPO, todos en 1977. Las descripciones de la época no suelen recuperar el estado de peligro constante, la sensación de incertidumbre hacia el futuro, el miedo a reeditar la guerra civil, sensaciones que se vivían en el presente de una Transición que en ese momento estaba llena de los funestos presagios alentados por el miedo del franquismo durante años.[7] En *Transición* (1989) –una novela que enfoca la traumática violencia del proceso a todos niveles y especialmente en el psíquico de su protagonista–, Tina Díaz pone en escena un clima amenazante cotidiano de violencia callejera:

> [E]n la transición todo el mundo comentaba los atropellos de los jóvenes ultras que exhibían su violencia, sus gritos arropados por sus cercanos locales del barrio de Salamanca, de la zona nacional, donde gritaban cada vez más: '¡Ejército al poder', '¡Ejército al poder'! cada vez que los asesinos terroristas de la ETA en mortales atentados sobresaltaban la difícil situación política (Díaz 80).

En la novela se recuerda que el barrio de Salamanca es llamado "la zona nacional", reeditando las denominaciones usadas en la Guerra Civil: el conflicto está presente, reeditado por la inminencia de un cambio político de consecuencias imprevisibles en ese momento. El texto presenta personajes que diez años más tarde

7 Como dijimos antes, el franquismo justificó su permanencia en el poder como el sistema que por la fuerza evitaba que se desencadenara nuevamente la violencia fraticida que se le asignaba como atributo atávico al pueblo español. Muerto Franco, la pregunta es la que se hace el padre del protagonista de *Corazón tan blanco* de Javier Marías: ¿Y ahora qué? Entre 1975 y 1977, no circulaba una respuesta única y clara en la sociedad española que pudiera volver trivial esa pregunta. La visión desde el futuro, cuando ya se sabe cómo sigue la historia, genera esta idea de un periodo ejemplar sin violencia política.

recuerdan el gobierno de Suárez constantemente amenazado por la conjunción de la violencia callejera y la inminencia de un golpe de estado:

> [A]quellos eran días sangrientos, el terrorismo no dejaba de golpear y la inminencia del golpe militar parecía inevitable, decían algunos militares que había que acabar con la inhibición suicida del Estado, tantos asesinatos, la ciudadanía seguía los atentados como un acontecer malvadamente imbricado en la cotidianeidad, cada vez más sangre, y la inminencia del golpe militar parecía agudizarse como los cambios del Gobierno que se habían sucedido en pocos meses (Díaz 169).

La protagonista, hija de un ministro franquista y casada con un ministro de Suárez, enloquecida y llena de pastillas antidepresivas y tranquilizantes recuerda cíclicamente una época que es como un "ciclón que los arrastró a todos" (Díaz 161). Su memoria de la época no condice con la imagen de un proceso pacífico, incruento y milagroso sino como un cataclismo que iba a modificar la forma de entender la sociedad española.[8] Este tipo de testimonio no es el que se necesita en 1989, cuando la Transición está a punto de olvidarse. El recuerdo de la violencia y la inestabilidad institucional remite a una presencia del franquismo y su oposición en combate violento más allá de la muerte del dictador: los dos bandos se definen utilizando las viejas denominaciones de la Guerra Civil, con lo que se explicitan las conexiones del presente con el conflicto del pasado. La violencia contra los políticos que el pueblo sigue "malvadamente" necesita más explicaciones que la versión liviana de una

8 Las imágenes de la Transición como un fenómeno natural son especialmente productivas, la protagonista interpreta la historia con la lógica que la cultura franquista le enseñó: las tragedias históricas suceden, sin más, no son producidas por los hombres. La misma retórica meteorológico-climática será utilizada por Antonio Muñoz Molina en *El jinete polaco* para referirse a la Guerra Civil, como veremos más adelante.

Transición sólo afectada por minúsculos grupos de "ultras" sin correlato en la sociedad. La obsesión de la protagonista con el pasado y especialmente con una transición que resume el proceso institucional y el de su vida privada en un solo recuerdo circular lleno de referencias cruzadas a la política y a la moral conservadora del régimen, recrea en 1989 hechos y formas de pensar cercanos en el tiempo y el espacio que oficialmente quieren darse por terminados y olvidados. La excelente novela de Tina Díaz desmiente que no hayan habido intentos de hacer memoria en España y confirma que algunos de ellos fueron dejados de lado tanto por las editoriales como por la crítica académica.

La Transición española fue modélica para muchos observadores extranjeros, aunque su ejemplaridad puede ser puesta en duda o por lo menos limitada a las conveniencias del caso.[9] El resultado puede ser visto como incruento para aquellos que estaban en el poder y siguieron conservando sus privilegios y patrimonios, sin rendir cuentas de sus acciones durante la dictadura: los que podían haber perdido muchísimo con sólo tener que explicar de dónde provenía su dinero, sus propiedades, su mérito como oficiales a sueldo del Estado. Fue, efectivamente, incruento y ejemplar para quienes esperaban muchas más pérdidas que las que tuvieron. Fue cruento, en cambio, para los miles de exiliados que esperaban un cambio real, la depuración de los aparatos de estado franquista y la constitución de

9 Alberto Medina demuestra cómo la sociedad española transita de la dictadura a una sociedad basada en el espectáculo, sin pasar por una experiencia realmente democrática. Christopher Britt admite una transición formal en cuanto al cambio de un gobierno dictatorial por una democracia, pero se pregunta si los gobiernos actuales están sostenidos por una cultura realmente democrática en virtud de la continuidad de idearios culturales nacionalistas entre el franquismo y el régimen de Aznar.

una Tercera República. Para ellos no hubo una Transición efectiva sino más bien una continuidad en la que podían seguir identificando vestigios del pasado en las altas esferas del poder. Los que no participaron de las condiciones de la Transición, una oposición que mantuvo un virulento rechazo al fascismo y a los fascistas, se vieron luego condenados a habitar los márgenes de la naciente cultura española democrática:

> Certainly, the Spanish Transition was not a win-win game, nor were losers all on the side of the Francoist forces or all winners in the ranks of the opposition. Notwithstanding the "disenchantment" of prominent intellectuals, the Transition satisfied a majority sufficiently for it to cling passionately, more than twenty years later, to an unamended Constitution which was crafted under the shadow of the bayonets. Identifying the losers of that political sea-change is easy enough. One need only consider which political forces became the pariahs of the new regime, which have been more vilified, denied access to the most influential media, pushed to the margins of the political space. Which ones, in short, have needed to exert themselves the most in order to preserve their share of the social memory, and with it the memory of what the Transition was really about (Resina 88-89).

Para estas voces disidentes, la lógica de la dictadura continúa aún bajo la monarquía con cambios evidentes en las reglas del juego pero con la misma sintomatología de exclusión de lo diferente. Subirats ve en esas voces silenciadas o desplazadas, la de la memoria crítica e inteligente, capaces de verbalizar lo que los olvidos impuestos y la tradición autoritaria española insisten en obturar:

> [t]ras esas precarias fanfarrias de la *fiesta* posmoderna y su miserable legado político-cultural tiene lugar otra escena. Es el relato de una España al margen, que habla desde un exilio histórico, y desde nuevos exilios interiores y exteriores de la sociedad actual. Son las voces que saben del atraso secular español; las que han redefinido la memoria histórica y reformulado un proyecto político de signo radicalmente democrático; son las que se adentraron con una mirada crítica en aporías de la racionalidad moderna; las voces de la

> resistencia contra la mala tradición heredada. La verdadera conciencia artística de la España transicional. Los portadores del proyecto de una reforma todavía incumplida. La palabra por revelar (Subirats, "Transición" 85).

bEsa España, evidentemente no tiene una presencia activa y combativa en los medios masivos: está desplazada y desautorizada por años de predominio de un discurso coherente con la necesidad de neutralizar un pensamiento crítico que cuestione la lógica del proceso transicional, hurgue en el pasado y vuelva sobre las viejas rivalidades que no están, evidentemente, aún resueltas.

La Transición tiene lugar contando ya con un silencio sobre el pasado instalado por la dictadura del que será beneficiaria. Gran parte de la sociedad española estará dispuesta también a no hablar, a no recordar activamente esos años en los que la inminencia de un cambio era también terror y amenaza. Una consecuencia de esta suerte de consenso sobre acallar el pasado es la redistribución de la culpa sobre todos los españoles en lo que puede verse como complicidad en el silencio: se acepta no hablar más sobre el asunto, y "el asunto" es demasiado amplio, abarca casi un siglo de discusiones políticas, de episodios sangrientos y dolorosos, de violencia y crimen. Así, el silencio no implica olvido sino un acuerdo de no volver sobre el pasado, del que algunos sacan más provecho que otros:

> The development of such a campaign [to recover memory in Spain] both presupposes and demonstrates that what occurred in Spain´s *pacto del olvido* was not, of course, that Spaniards genuinely *forgot* the past but that a collective decision was made, for political purposes, to place a particular construction of the past, to suppress or de-emphasize those memories felt to be likely to endanger stability and consensus, and to foreground those likely to promote "reconciliation" (Davis 867).

Sobre esta condición de silencio sin olvido volverán años más tarde durante el auge de la memoria histórica algunos textos que expondrán con amarga ironía un saber sobre el pasado del que no se habla pero que sigue accesible, a mano, listo para ser desenterrado y expuesto a la luz con el consiguiente efecto devastador sobre el presente. Ya en el siglo XXI, los narradores de algunas novelas como las de Isaac Rosa y Benjamín Prado enfrentarán a personajes que se refugian en la amnesia o la ignorancia confrontándolos con evidencias de un pasado incómodo al que voluntariamente no se vuelve. Las novelas reeditan inevitablemente el viejo enfrentamiento entre los dos bandos con la conciencia de que en España los derrotados que más sufrieron la posguerra no fueron oficialmente reconocidos después de la Transición.

En las últimas décadas del siglo XX, sin embargo, referirse al pasado en términos descarnados no era una buena estrategia para ser publicado y difundido en los medios como escritor. Los casos de Tina Díaz, Salabert y Marsé son buenos ejemplos.[10] El fin del franquismo se presentó entonces como un nuevo comienzo sin pasado, avalado por los silencios que ya pesaban sobre la guerra civil y la dictadura. Moreiras Menor analiza la cultura de la pos transición poniendo atención a la

10 Como vimos antes, la novela de Salabert –bien conocida por el exilio español y por quienes militaban en el antifranquismo– fue publicada en español recién en 1988. A pesar de que la crítica habla recurrentemente de la decepción que causó que a la muerte de Franco no aparecieran las novelas que los escritores guardaban en un cajón debido a la censura, no se reivindica el valor artístico y político de un texto como *Si te dicen que caí*, al que tampoco se lo incluye en las categorías de novelas posmodernas. Es uno de los textos peor leídos de la literatura contemporánea en relación con su potencial valor literario e histórico, como señala un poco menos enfáticamente que nosotros Jo Labanyi (Labanyi *Myth* 2).

permanencia de narrativas del pasado en medio de este "volver a empezar" desmemoriado de la cultura española:

> surgen de forma paralela a este proceso de amnesia colectiva una serie de narrativas que ponen en evidencia la presencia de marcas residuales cuya intervención oculta en el desarrollo narrativo de la historia, cuestiona este proceso de desmemoria y de su rotunda negativa a pensar críticamente el pasado como algo todavía integrado tanto en el espacio público como en el imaginario social (Moreiras Menor 29).

Moreiras Menor es conciente de que "el imaginario social se va así conformando a esta necesidad de relatar un presente sin historia cuyo deseo motor es constituirse a sí mismo como origen o espacio fundacional" (Ibid), que es la marca de origen de la Transición española: borrar la presencia, la importancia, la permanencia del pasado en el presente y trastocar así el sentido del tiempo. Las "marcas residuales" que son huellas del pasado silenciado definen una forma de leer esta literatura en la que los silencios, los detalles, lo elidido, sugerido y apenas nombrado pasa a ser central para realizar lecturas históricas como las que nos proponemos. Se inaugura un presente constante en el que el pasado es poco menos que un paisaje turístico al que se puede acudir para reciclar modas, imágenes, recuerdos inconexos. Resina explica este presente aislado en sí mismo a partir de su conveniencia para las relaciones de mercado:

> This present is paradoxical and yet quite real. The old-fashioned present used to be the site of memory […]. The market inaugurates another kind of present by amputating the past. This present produces itself by constantly severing its moorings. As a result, it not only destabilizes subjects and entire communities but itself becomes a modality of time out of time, an eternal transition blind to its origins or destination. Change is this present's highest value and identity its most suspect concept (Resina 93).

Precisamente, lo que es propio de la condición posmoderna, la sensación de que la percepción de la historia es diferente porque ya no afecta un presente eterno en el que el pasado sólo aparece como cita inocua e inoperante, es vital para las necesidades amnésicas de la Transición: es necesario olvidar la forma de pensar históricamente, de hacer conexiones políticas y económicas que podrían llevar a evidenciar continuidades entre la dictadura y la democracia naciente. No se trata de olvidar los años setenta, sino de modelarlos a través de imágenes sin contenido histórico, político o social. Si se piensa racionalmente la transición como proceso, es inevitable tirar de la cuerda que desarma el silencio establecido sobre el pasado desde la dictadura por obra de operadores mediáticos como Manuel Fraga, personaje emblemático de las metamorfosis amnésicas que permiten que un jerarca fascista se constituya en líder democrático. Un trabajo de identificación de cada uno de los partícipes en el proceso de transformación del franquismo echaría por tierra la idea del cambio milagroso que supuestamente experimentó el país: un análisis serio del "milagro" mostraría sus tramas políticas y económicas, la red de intereses que le dieron origen, apoyo y continuidad, y pondría en evidencia las contradicciones de una clase política que basó su éxito en el secreto. El olvido de la Transición se superpone con el espíritu de época de fines del siglo XX y en esa marea de despolitización y desmemoria que invadirá Occidente y que será tan conveniente para desarmar los regímenes dependientes del comunismo soviético. La caída en desgracia de utopías y proyectos ideológicos, la instauración de una sociedad de la

imagen y la superficialidad a escala más o menos mundial sirven de coartada para que el silencio de la Transición aparezca como desinteresado, carente de razones políticas y económicas, como producto de los tiempos que corrían.

Por otro lado, dentro de la política española la Transición funciona como la conexión entre dos tiempos distintos que los detractores del proceso señalan como más iguales de lo que parecen. El análisis de la Transición implica para Morán un balance de la continuidad del franquismo en la democracia, una cuestión que es, a todas luces, controversial e incómoda: plantearse qué fue el franquismo implica también plantearse qué fue la transición y establecer "la línea de continuidad entre el viejo régimen y el nuevo" (Morán 124). Lo que los estudios del trauma ven como parte de la repetición inevitable de un pasado que se resiste a morir, las voces que critican al proceso en términos políticos ven las continuidades como traiciones o rendiciones de los ideales que se defendieron durante cuarenta años con costos altísimos de vidas y sufrimiento.

> El gran tabú colectivo es la transición, y aquí vamos a transgredir la ley del silencio, es que la sociedad española todavía no ha reconocido su complicidad con el franquismo, su *pecado de omisión*, según la acertada expresión metafórica de Ana María Matute, prefiriendo el simulacro de la amnesia colectiva. Por todo ello, el retorno de lo reprimido se vuelve más visible, pero también menos operativo (Colmeiro 32).

Colmeiro explicita la existencia de este nuevo gran silencio que hechiza el presente y que no está tan lejos en el pasado. No se trata de la guerra y sus horrores, que la mayoría no ha vivido y de la que no se habla para no conjurar su regreso. Tampoco es la dictadura, que se ha terminado y de la que es mejor no decir nada

para no “abrir viejas heridas”. Es, en cambio, un tiempo que sirve de puente entre el presente y estos dos horrores, y que insiste en diluirse, en desaparecer en la imprecisión de una época representada por un arte que no habla del asunto. Sobre la Transición no se habla, finalmente, porque para entenderla hay que traer a cuento los otros dos períodos traumáticos, de los que ya sabemos, es mejor no hablar. Así, las capas del silencio comienzan a superponerse y a dejarlo todo en el pasado bajo un gran silencio que lo cubre todo y propone mirar, mejor, hacia el futuro.

Qué tesoro se obtuvo para rendir tantas antiguas reivindicaciones es algo que no queda claro en los estudios de la Transición y posiblemente se explique mejor como una combinación de factores históricos españoles con el espíritu de época de la posmodernidad, como vimos antes. La forma en que gran parte de la oposición al franquismo entregó sus luchas y hasta el recuerdo de ellas es desconcertante y no puede explicarse fácilmente en términos simples de traición al pasado. La Transición es, precisamente por eso, por las continuidades inconfesables, por sus implicaciones traumáticas con un pasado indeseable, por las sospechas de traiciones políticas, un momento que conviene mantener en silencio: los dos bandos negociantes necesitan quitarse ese lastre que los marca como culpables, unos por acción, otros por omisión; todos por renegar de su pasado a cambio de un futuro compartido. El proceso está temporalmente tan cerca y tan cargado de incongruencias ideológicas e históricas que la oportuna idea del “milagro” es la que mejor da cuenta de él. Como un silencio, el milagro lo cubre y justifica todo: su carácter mágico-divino sugiere no buscarle explicaciones racionales al asunto.

No vamos a intentar explicar qué fue la transición. Está claro, por lo menos, que un aire enrarecido la envuelve y que referirse a ella no es sencillo sin entrar en discusiones encendidas que reeditan también las de la Guerra Civil. Tratar de deshacer el nudo de la Transición lleva a posicionarse políticamente respecto del pasado. Como veremos en el análisis de algunas novelas previas a las celebraciones de 1992 que dejarán atrás esta zona compleja de la historia española, la Transición opera como una bisagra invisible, difuminada, imprecisa como sus propios límites, pero siempre presente como frontera entre un antes y un después. Así como supuso una forma de pensar el pasado, o de no pensarlo y silenciarlo, también implicó un silencio sobre sí misma que puede rastrearse en la producción cultural posterior.

España va bien

El carácter general del olvido implica que hay algo de lo que conviene no hablar y "eso" sucedió hace ya mucho. Parece que lo innombrable, que es el enfrentamiento entre dos modelos de país, se discutió en los años treinta y cualquier discusión que reedite el problema sería volver a allí nuevamente. Se deja en ese pasado profundo la polémica y se piensa en un futuro desconectado de ella, un futuro condicionado por la ausencia de discusión sobre el pasado cercano, que debe clausurarse y hacerse remoto, pasado pisado que "ya pasó y hace mucho". La España del futuro es la del acuerdo identitario en el que todos podrán sentirse igualmente españoles en cuanto acuerden igualmente no discutir el pasado y mirar sólo hacia una tierra prometida: Europa. El partido socialista firmará el ingreso en la OTAN y se desvivirá por hacer

ingresar el país en la modernidad más actualizada posible, la de la situación posmoderna: desideologizadamente superficial y hasta algo decadente.

El pasado deja de ser incómodo si sólo vuelve como ícono despojado de sentido, desconectado del presente. La memoria funciona así, como explica Jo Labanyi, tranquilizando más que actualizando un problema (Labanyi, "Memory" 104). El pasado pisado no es molesto y se cuenta con que se recuerde sin ira y también sin inteligencia, sin hacer conexiones lógicas con el presente que permitan entender la historia y explicar el estado de las cosas contemporáneo. Es un pasado citado como muerto, lejano y perdido que se vuelve presente cargado de valores reconocibles pero que ya no atemorizan.

Sin embargo, el silenciamiento de una sociedad no sucede sin dejar marcas. Un proceso tan ostensible y aparatoso, tan evidente y omnipresente produce un hueco, una zona de tensión vacía que tiene ecos inevitables en la producción cultural. ¿Cómo leer este silencioso proceso de invisibilización que opera primero y especialmente sobre sí mismo volviéndose irreal y luego en todos los niveles de la cultura española? Sin duda, las marcas de este traumático proceso de cancelación del pensamiento crítico no son tan explícitas, ya que es necesario no hablar sobre él, pero sí es posible rastrearlas en el momento en que este proceso parece llegar a un fin, a un límite, en los umbrales de una "Nueva España" concreta y palpable que se pondrá teatralmente en escena a través de los múltiples eventos mediáticos que en 1992 celebrarán muchas cosas, pero especialmente el paso hacia adelante que deja el pasado finalmente atrás.

Trauma, silencio y memoria

Los estudios de la memoria histórica suelen utilizar la teoría del trauma como herramienta fundamental para explorar un pasado olvidado y trabajar con los relatos del presente que den cuenta de él. Es especialmente interesante el trabajo de Dominick LaCapra, Cathy Caruth y E. Ann Kaplan respecto a cómo recuperar una memoria bloqueada que se proyecta sobre el presente como amenaza, como repetición, como síntoma. El caso español puede analizarse también en este sentido, como muestran los trabajos de Jo Labanyi, Cristina Moreiras Menor, Teresa Vilarós y Ofelia Ferrán, entre otros.

Sin embargo, ciertos aspectos de la teoría del trauma propiciarían esta imagen del pasado traumático español que reside en algún lugar entre la guerra civil y la inmediata posguerra. Es decir, una imagen del pasado que coincide mucho con la visión histórica en que la Transición se apoya: hay un pasado traumático que está muy lejos, en el comienzo de una historia muy larga y lejana. Así, en ese pasado doloroso, reside la lucha fraticida de la guerra, los horrores del conflicto y los excesos posteriores. Estas visiones del trauma –que en sí mismas son válidas y productivas– pueden ayudar también a salvar del análisis la última etapa de la dictadura y sus relaciones con la transición, objeto principal de la manipulación del pasado de los años noventa. Así, críticos como Santos Juliá discuten la legitimidad de las investigaciones sobre memoria histórica en el siglo XXI reeditando el argumento franquista de que todo pasó hace mucho:

> En España no hemos sido ajenos a esta nueva dimensión de la memoria y de sus relaciones con la historia y con la justicia. Pero entre nosotros se trata, por una parte, de un acontecimiento lejano en el tiempo, como fue la Guerra Civil, con tantos o más muertos, de una parte y de otra, asesinados en las cunetas que caídos en las batallas (Juliá, "Presentación" 22).

Las distintas etapas del silencio que expusimos antes siguen funcionando aún en muchos intentos de recuperación de la memoria en el siglo XXI –especialmente en quienes se oponen a este proceso. La etapa "a recuperar" por la memoria es, para estas posiciones, la de la guerra civil y su inmediata posguerra, justamente el momento que el franquismo privilegió como la zona traumática del pasado. La larga marcha del pueblo español dentro del eterno franquismo se va diluyendo a medida que se acerca al presente y, en muchos casos, las reconstrucciones se impregnan de una nostalgia por el pasado que diluye el peso de la dictadura.[11] Es menos probable que el trabajo de recuperación de la memoria llegue a una época menos marcada como la Transición y en absoluto se plantea tomar como objeto los años noventa, en plena democracia.

De esta manera, el pasado a recuperar se vuelve algo lejano y perdido –de ahí la necesidad de recuperarlo como un tesoro hundido en la profundidad del tiempo– que suele verse en desconexión con el presente. La falta de consideración de la Transición y de los procesos posteriores de manejo del pasado histórico en los estudios de la memoria ayuda muy poco a entender el pasado y mucho a "rescatarlo" desactivado de su potencialidad crítica del presente. De hecho, esta es la metodología

11 Veremos la imagen de una dictadura aburrida y atrasada culturalmente pero no peligrosa ni excesivamente represiva en *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina, en el capítulo 4.

que Juliá propone para el tratamiento de las "recuperaciones", en el caso de llevarlas a cabo:

> Si memoria y esperanza están, como escribía José Luis Aranguren comentando a San Juan de la Cruz, en proporción inversa, si "cuanto más la memoria se desposee, más tiene de esperanza", se podría decir que la medida de la "desmemoria" de la guerra estaba en proporción directa con la esperanza de concluir con ella, de clausurarla como presente y tratarla como un hecho histórico. Para eso, paradójicamente, era preciso conocerla, acumular sobre ella conocimientos que sin embargo no se "recordaran" como motivos de su continuación, conocimientos que, al hacerse presentes, se "echaran al olvido" para clausurar un pasado y abrir otro futuro (Juliá, "Presentación" 22-3).

La dimensión intelectual, inteligente, activa del trabajo con la memoria que produce –en última instancia– discusión, preguntas, conflicto en lugar de paz y silencio, es la clave para un trabajo lúcido con el pasado que nos enseñe a convivir con él en lugar de temerle y querer enterrarlo, como propone Juliá. Junto con Ángel Loureiro, es uno de los autores que niegan la existencia de un pacto de olvido en España, pero en sus textos terminan reclamando uno.[12] Sus propuestas sobre cómo trabajar con la memoria se acercan mucho a un conocimiento manejado por una elite que sabe y calla. En este sentido, también Vezzetti nos sirve de apoyo cuando caracteriza los componentes de una memoria operativa:

> Por una parte, un conocimiento *intelectual* de la memoria, que arrastra una voluntad de conocimiento y se propone no sólo repudiar, denunciar, sino *entender*. Por otra, un componente *ético* que convierte a ese saber en un interrogante que vuelve sobre la propia sociedad, sobre el propio sujeto o grupo involucrados: este es el compromiso de la memoria con las tareas y las

12 Loureiro afirma que ningún régimen pudo haber logrado un pacto como el que se dice existió en España, porque necesitaría de una "connivance of the political elite and the tacit approval of the Spanish people, then one would need to posit a generalized moral failing that would explain the pact's commonality"(Loureiro 255).

> responsabilidades del presente. Sin algo de este doble componente, la memoria puede ser una forma de la *repetición* del pasado, más cerca de la alucinación y de una forma de olvido que de una rememoración eficaz (Vezzetti 35).

Inevitablemente, la lógica de la repetición traumática del pasado, ya sea como reflejo inconsciente o como relato sin reflexión, se vuelve central en las consideraciones sobre cómo volver la vista atrás. Una de las preocupaciones de los estudios de la memoria es la forma que el recuerdo debe tomar: cómo recordar y para qué. Hay una conciencia compartida entre varios críticos –los más relevantes para nuestro trabajo– que a veces se expresa más bien como una ansiedad o un temor: el carácter díscolo del recuerdo que puede, sin más, terminar trabajando para el olvido. La pregunta se repite también en los estudios del trauma social: LaCapra reflexiona larga y repetidamente sobre los procesos de "working through" el trauma, es decir, sobre los procesos narrativos que implican una comprensión del pasado para que deje de repetirse descontrolada, irreflexiva, irracionalmente en el presente.[13] LaCapra explora las posibilidades narrativas alrededor del Holocausto y concluye que la comprensión de ese pasado tan difícil de entender y de razonar está relacionada –como en el "working through" freudiano– con una historización de los hechos que conlleva una comprensión histórica. Para librar al trauma personal de la indeterminación, Freud recomendaba insertarlo en una narrativa y, de ser posible, situarlo cronológicamente en el pasado. Al tratarse de un trauma colectivo, la historización de un hecho como el Holocausto implica no tanto la recolección de

13 Véase especialmente *Representing the Holocaust.*

historias personales para hacer consciente a un sujeto de un hecho puntual reprimido que lo atormenta en el presente, sino la investigación de la historia social en la que ciertos episodios históricos silenciados o reprimidos se insertan (LaCapra, *Representing* 213-5). Nuevamente, la idea de un trabajo intelectual de investigación y comprensión prima sobre los recursos de la represión, el miedo y el silencio, en un intento por dar cuenta del pasado y volverlo cercano, manejable. Vezzetti añade a esta tecnología narrativa la necesidad de conectar el pasado con el presente para activarlo reflexivamente y desactivar, entonces, la repetición automática e involuntaria, el "acting out" que LaCapra y Freud señalan como síntoma reconocible del trauma en el presente.

Por otra parte, la manipulación del pasado recuperado genera también cuestionamientos: qué hacer con ese pasado, qué efectos concitan sus representaciones. La discusión se vuelve entonces a un campo mucho más cercano a lo literario: qué formas deben tener los relatos del pasado, LaCapra está hablando de testimonios de sobrevivientes, Labanyi hace una consideración más amplia que incluye testimonios y narraciones ficcionales y señala que "The least effective volumes of testimonies are those that present the reader with such an accumulation of accounts of atrocities that they blur into a indistinguishable mass" (Labanyi, "Memory" 104). La memoria del horror puede tener consecuencias indeseables: por efectos de lectura, de repetición, la narración de lo extremadamente horroroso y

repugnante puede llegar a volverse reconocible y familiar.[14] Por otra parte, confrontar hechos o imágenes atroces puede conciliar además del espanto inicial, la sensación de alivio de que ahora esas cosas ya no suceden y, de alguna manera, son pasado (Labanyi, "Memory" 112). Dentro de las consideraciones sobre la narrativa del pasado, coincidimos con Labanyi en que en España no se trata tanto de un trauma como de un silencio impuesto por distintos motivos, entre ellos, los del espíritu de época de los ochenta y noventa, tiempos especialmente poco receptivos hacia los discursos históricos y políticos, que relegó a las narrativas históricas a un lugar marginal:

> The posmodern stress on the impossibility of direct access to the past may be a response to the ubiquitousness of the media, advertising and heritage industries, which convert history into a consumer commodity; but it can also be seen as a recognition of the spectral quality of the traces left by the past on the present, and of the moral imperative that requires us to bear witness to "the traces of those who were not allowed to leave a trace", namely, ghosts (Labanyi, "History" 80).

Así, Labanyi configura una narrativa de la memoria que a sus ojos es más adecuada para dar cuenta de la presencia del pasado en el presente no ya como pasado clausurado, sino activo como "haunting", como un efecto que inquieta. En el caso de España donde no hubo tanto un olvido como un silencio concertado por el miedo, estos textos tienen un particular sentido y son especialmente apropiados para traer el pasado de vuelta:

---

14 Esta estrategia narrativa es la que se utiliza en *Corazón tan blanco* para familiarizarnos con el crimen del final de la novela, en lo que llamamos una tecnología de la memoria, como veremos en el capítulo 4.

> The texts that avoid realism and focus on the past as a haunting, rather than as a reality immediately accessible to us, retain a sense of the difficulty of understanding, what it was like that past, as well as making us reflect on how the past interpellates the present (Labanyi, "Memory" 112).

A partir de estas consideraciones, Labanyi realiza una lectura en la que ubica presencias fantasmales que hacen presente el pasado de forma inquietante. Desde los fantasmas que pueblan las películas de Saura y Erice antes de los años ochenta a las momias y fotografías que aparecen en *El jinete polaco* a comienzos de los noventa, los fantasmas son trazos que hablan de un pasado con el que aún no se han hecho las paces. El trabajo de Labanyi es especialmente útil para preparar el nuestro, aunque ella trabaje en la demostración de que el pasado existe y está ahí, en los textos, como una presencia inquietante, y no salga de los textos para ubicarlos políticamente con respecto a su momento de producción.

Leer históricamente

Nuestro interés en la lectura de la literatura inmediatamente previa a los fastos del 92 es el de propiciar y ejecutar lecturas contextualizadas de los ejercicios de memoria y olvido que se llevaron adelante en España durante esos años. El acercamiento más obvio impulsaría un estudio de novelas y cuentos que trabajen con la reconstrucción del pasado olvidado por el pacto de silencio. Sin embargo, como vimos antes, el sistema de condicionamiento de la memoria histórica española en ese momento es mucho más complejo. Un movimiento de recuperación que se dirigiera solamente a la Guerra Civil podría caer en la trampa de olvidar la dictadura,

la Transición y sus condicionamientos sobre el período democrático. Los sucesivos procesos de silencio, desmemoria, olvido y modelación del pasado que operó el fascismo durante décadas no son fáciles de desmontar:

> Si la democracia española se abre con un olvido, es este olvido el que un proyecto intelectual crítico deberá tomar como objeto. Y hacerlo supone precisamente examinar los restos, mirar directamente el horror para desde él incorporar a la historia una genealogía violenta y excluida que, por haberlo sido, continúa ejerciendo enorme poder (Moreiras Menor 58).

Moreiras Menor reconoce dos tradiciones antagónicas en la democracia, una de la desmemoria, exitosa y celebrada desde los centros oficiales de consagración y otra de la "reconstrucción y reproducción de viejas narrativas, también aquellas hegemónicas, desde los residuos de la memoria y por eso, olvidada y silenciada por esa misma política cultural" (Ibid). Si bien este corte puede ser productivo para algunos análisis, preferimos contar con esta categoría sólo como referencia y no como límite absoluto: en nuestra lectura veremos cómo algunos textos que en apariencia están en una de las dos zonas, en realidad serían mejor catalogados en la opuesta. No se trata simplemente de reivindicar modelos de literatura comprometida con la memoria histórica y bendecirla frente a otros textos que no hablan directamente de ese tema. Al contrario, algunas novelas muy exitosas trabajan más en consonancia con los procesos de modelación de la memoria histórica y, en consecuencia, hablan indirectamente, no quieren recordar, exponen la angustia del olvido y la permanencia traumática del pasado en el presente. Algunos textos pueden, como sostiene Labanyi ("Memory" 107), proponer una estética de lo

inquietante para representar más el trauma que el corte con el pasado: lo "haunted" remite a la inquietud que provoca un suceso que está encantado –o maldito–, que remite a oscuras historias olvidadas que en ese acto desasosegante se hacen presentes. Otros pueden desarrollar importantes tecnologías para la manipulación de la memoria histórica entreverada en tramas absolutamente desconectadas de la historia. En consonancia con los pactos de olvido y silencio, los que tratan sobre el pasado histórico pueden construir un recuerdo sentimental y trágico del pasado y operar, sin embargo, como narcóticos del recuerdo activo al suplantarlo con imágenes tranquilizantes, míticas, desconectadas del presente, que impiden vivir la tragedia en el presente. En todo caso, no hay una estética que por sí misma garantice una u otra postura: es necesario leer las obras en el contexto de su producción y en la situación concreta en la que se insertan. Por ejemplo, dos textos que recuperan la memoria de la guerra apoyándose en los años sesenta pueden ser, sin embargo, opuestos en sus efectos de lectura. Así, como nota Labanyi, el efecto de hechizo ("haunting") sobre el presente es central en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina. Sin embargo, una lectura atenta devela que en la economía de la novela se pierde toda conexión entre el pasado y el presente mediante un olvido que coincide con el momento de la Transición. Por otro lado, aunque en *La larga marcha* de Rafael Chirbes la estética es esencialmente realista y no hay una puesta en escena de la sintomatología traumática, la estructura de la novela obliga al lector a recuperar la causalidad entre padres e hijos, quebrada por la partición en dos que divide los tiempos. Este recurso, sin recurrir directamente a la lógica del trauma,

exige reconstruir la trama utilizando un modo de lectura histórico causal que no es dominante en el contexto de producción de la novela.

Si lo que está en juego es la reconstrucción de la memoria histórica, es necesario analizar cada texto para descubrir qué procedimientos y sentidos despliega. Sólo una lectura atenta que conecte los textos con las condiciones culturales en el momento de su producción puede dar cuenta de procesos que no siempre son evidentes o incluso se desarrollan agazapados detrás de los múltiples pliegues de sentido que la literatura ofrece al que escribe y al que lee. La específica situación de escritura hacia el final de una Transición marcada por el silencio sobre el pasado y a punto de culminar en un proyecto espectacular de transformación del país nos obliga a leer los textos producidos confrontándolos y entendiéndolos en ese contexto histórico y social.

II

Una España posmoderna

Simulacros posmodernos

A la hora de pensar en la cultura española de los ochenta y noventa es ineludible traer a cuento los lastres traumáticos que la sociedad acarrea respecto al silencio de su pasado histórico más o menos inmediato. Lo más notorio en las manifestaciones culturales de la Transición es precisamente la voluntad de acatar el silencio sobre el pasado en gran parte de la producción artística más difundida y, por añadidura, en la crítica que da cuenta de ella. Esto implica una manera de leer –y, fundamentalmente, de no leer– el siglo entero: la República, la Guerra Civil, la dictadura fascista y sus efectos, la Transición y su relación con el pasado. A fines de los ochenta, después de la efervescencia superficial y apolítica de la Movida, la cultura española se prepara para un gran cambio que abarcará el imaginario social del país entero: la construcción de una imagen nacional que será modelada en consonancia con el espíritu de la Transición, de espaldas al pasado, mirando al mundo desarrollado que hasta ese momento estuvo tan cerca y, sin embargo, tan lejos.

Eduardo Subirats señala que esta voluntad de entronizar otra historia que remodele la ya tradicional e inverosímil cantinela imperial redentora que el nacional catolicismo había impuesto a sangre y hostias durante cuarenta largos años estuvo acompañada de un silencio voluntario. A lo largo de sus escritos, Subirats subraya

que la distancia entre los elementos de las dos Españas, la franquista y la monárquica, no es tan grande como parece y que en realidad los cambios ostentosos que son televisados, fotografiados y difundidos en directo no son más que parte de un gran montaje destinado a ocultar la flagrante continuidad de los más profundos estamentos culturales de la dictadura en plena y publicitada democracia. La España nacida de la tumba del franquismo quiso identificarse con los símbolos de la cultura de masas internacional, se alineó con los poderes económicos y militares multinacionales desde la OTAN al FMI y "deseaba identificarse a cualquier precio con los destinos intelectuales, políticos y económicos de una Comunidad Europea sin embargo formulada en los términos más simplistas de una conflictiva racionalidad de mercado". Esta identificación "con los valores de un cosmopolitismo modernista y postmodernista", visible en los eventos espectaculares de las celebraciones, en las modas artísticas desde la pintura a la cocina, "alimentó precisamente la ilusión de una ruptura y un cambio, en perjuicio de los cada vez más notorios rasgos de continuidad, en lo político como en lo intelectual, y de las ambigüedades y conflictos sociales que la propia transición democrática arrastraba consigo" (Subirats, *Miradas* 12).

Subirats describe estas ilusiones como "simulacros": la fraternidad con Latinoamérica esconde las debilidades económicas y políticas a ambos lados del Atlántico, la revisión de la historia española en los festejos es una "falsificación", y la unidad europea también es una falacia construida a espaldas de su historia de genocidios y que deliberadamente esconde el derrumbe del proyecto europeo de

bienestar social asediado por las políticas neoliberales y los nuevos conflictos nacionales que desencadenan nuevos genocidios aberrantes (Subirats, *Miradas* 13-4). Nos interesa subrayar este aspecto de la lectura de Subirats especialmente productivo para nuestro trabajo en otro nivel: como veremos más adelante, la crítica que trabaja con los conceptos de la posmodernidad aplicados a la literatura española rara vez considera sus objetos como simulacros, a pesar de estar imbuida de la retórica y el espíritu de la situación posmoderna, y de que muchas novelas explicitan su carácter de artefacto diseñado para crear una ilusión que reemplaza lo real desplazado. El concepto de simulacro es muy caro a la vulgata de la posmodernidad pero la crítica no suele frecuentarlo –a diferencia de otros como el fin de la historia y de los Grandes Relatos, la fragmentación y la muerte del sujeto– en un país que, como plantea Subirats, hizo del simulacro y el ocultamiento la base de su reconstrucción institucional.

En otro nivel, una lectura histórica explica esta abundancia de imágenes falsas como un producto de la manipulación de la memoria y la crítica histórica y social efectuada por la política posfranquista en combinación con un uso eficaz de la parafernalia tecnológica de los medios masivos que se desarrolló rápidamente a partir de los ochenta. Para Subirats, la democracia es una "manipulación de signos, juego de representaciones, espectáculo electrónico a mediana y a gran escala" que en lugar de revisar, criticar y reformar la cultura heredada del franquismo, operará una producción mediática y burocrática de simulacros en lo político y en lo cultural para desarrollar la imagen de un país modernísimo que ya no tiene ataduras con su

pasado (Subirats, *Miradas* 19). Esta imaginería será crucial para fundar una nueva nación no sobre las cenizas de la vieja, sino más bien sobre sus sólidos y permanentes cimientos: un país que culturalmente no cambia más que en lo superficial, en lo anecdótico y lo trivial, que no resiste un análisis profundo de sus producciones culturales sin que salte a los ojos la sombra de una cultura cerril, dogmática, provinciana, intelectualmente precaria. En su análisis, Subirats incluye a la izquierda española dentro de esta lógica cultural, afectada por cuarenta años de dictadura que la reafirmó en posiciones políticas y culturalmente atrasadas (Subirats, *Miradas* 14). En sus tesis, revindica un legado liberal escuálido que es sistemáticamente ignorado por la intelectualidad española: José María Blanco White, Américo Castro, Juan Goytisolo.

La postura radical de Subirats invalida las producciones críticas españolas y las inscribe en una tradición autoritaria que rara vez permite la manifestación de otro tipo de voces: liberales y libertarias, racionales y humanistas: sin la revisión, exposición y aceptación de esta tradición que limitó el pensamiento español, será imposible construir un país realmente moderno. España no confrontó nunca directamente "la ambigüedad de los sucesivos proyectos de modernización cristalizados a lo largo del siglo XIX y XX, en su lugar se diseñó políticamente la ficción de una nueva identidad supermoderna" (Subirats, *Miradas* 19). Subirats subraya la condición ficticia de la construcción del nuevo país, basado en la monumentalidad espectacular de la arquitectura y de una novelística que celebra la

espectacularidad o se detiene en lo ahistórico y lo intrascendente.[15] Más adelante, los megaproyectos arquitectónicos del 92 definirán a "una sociedad que confunde la representación con la realidad, y que abraza los simulacros arquitectónicos de riqueza, modernidad y poder como su nueva identidad real" (Subirats, *Miradas* 19). Sin embargo, detrás de estas máscaras se esconde un país que históricamente ha resistido a las oleadas modernizadoras europeas desde 1492. Subirats invierte el valor histórico de esta fecha fundacional que marca más bien el comienzo de la cultura de la intolerancia religiosa, científica e intelectual, y sostiene que España difícilmente pueda haber sido considerada nunca como un país moderno. En 1992 se da, entonces, "la paradoja de una cultura en muchos aspectos premoderna que abrazó repentinamente el proyecto neobarroco de una ficcionalización literaria y política de su modernidad; la paradoja de una modernización posmoderna (Subirats, *Miradas* 22).

Si bien la posición de Subirats puede ser considerada como muy extrema contrastada con las pretensiones de modernidad y posmodernidad de la cultura española, es razonable y muy productivo poner en duda la llegada de la situación posmoderna –tal y como la describen sus principales teóricos: con los mismos valores, intensidad y sentidos que en Europa y Estados Unidos– a países periféricos en las condiciones económico culturales de la sociedad posindustrial.[16] Es notable

15 Se refiere concretamente a la arquitectura monumental de Ricardo Bofill y Rafael Moneo y a las celebraciones de la Barcelona de comienzos de siglo que hace Eduardo Mendoza en sus novelas y el microrealismo de Juan Benet; todas producciones culturales centrales de los tempranos ochenta.

16 Fredric Jameson ya sostenía en 1991 que sus tesis sobre la posmodernidad sólo podían aplicarse

cómo gran parte de la crítica hispanista peninsular no sólo no se plantea este problema y da por sentada la posmodernidad como un fenómeno global relativamente homogéneo que afecta a España como a cualquier otro país, sino que la comprensión del fenómeno suele estar guiada por una voluntad de no leer históricamente.

A la vez, los males que Subirats describe como propios de la cultura española –el provincianismo, la intolerancia, el racismo, la tradición autoritaria de exclusión de lo diferente– reaparecen como explícitos temas de discusión en *La tierra prometida* de José María Guelbenzu y *Antes de la batalla* de Lourdes Ortiz, como ansiedades y complejos a superar en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina y *Una ciudad llamada Eugenio*, de Paloma Díaz-Mas, por ejemplo. Nuestro objetivo no es demostrar la verdad ontológica de las tesis de Subirats ante los cambios de imagen que España atraviesa al llegar los años noventa, sino más bien rastrear la configuración literaria de estos problemas como parte de una memoria de la época que está presente –e invariablemente, no leída– en la narrativa.

Posmodernidad a la española

Una revisión de algunas posturas críticas sobre la novela española previa a los fastos del 92 devela que lo que se celebra como una literatura de vanguardia

---

en el contexto de los países desarrollados, incluso llega a caracterizar a las formas culturales de la posmodernidad como "el primer estilo global específicamente norteamericano" (Jameson *Teoría* 20-1). Ferenc Fehér subraya la naturaleza europea –en tanto reacción contra el pensamiento europeo hegemónico contra el que tradicionalmente se enfrentó España– de la situación posmoderna)

conectada con las tendencias internacionales, una "literatura posmoderna" implica en realidad un impulso concreto para no leer estos textos desde puntos de vista sociales, históricos y económicos.

Uno de los trabajos más tempranos en el análisis de la posmodernidad en la literatura española es el de Gonzalo Navajas. Sus dos libros al respecto ilustran un movimiento retórico que se inserta coherentemente en la construcción de una nueva imagen de país que se va gestando en los ochenta y culmina con las celebraciones del 92. Su primera obra, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna* (1987), publicada en los albores del gran cambio cultural que registramos, se limita a hacer una clasificación de distintos tipos de ruptura cuidadosamente seleccionados en un corpus de textos laterales en el canon literario, casi todos vanguardistas, destinados a un público de elite, en el que la idea de posmodernidad se confunde a veces con la categoría ambigua de "arte posclásico" definido como una tendencia que se dedica a "la descalificación de numerosas categorías del arte precedente" (Navajas, *Teoría* 153). A pesar de las intenciones expresadas en el título del libro, el posmodernismo se evidencia más bien como una voluntad de ruptura cercana al modernismo y sólo parecería diferenciarla de este una cuestión temporal: el posmodernismo produciría una reelaboración de "la actitud característica de los textos modernistas. Se identifica con el hastío del modernismo ante el fiasco moral de la cultura occidental y en algunos casos lo magnifica". (Navajas *Teoría* 30). Navajas se centra en la noción de "verdad" devaluada en la posmodernidad y en cómo la literatura trabaja con ella. A partir de ahí, de la imposibilidad de un conocimiento del mundo y de la

representación exacta, de llegar a la verdad con la literatura, piensa en textos que asumen este postulado. Se trata de novelas que por su complejidad técnica y su voluntad de ruptura con modelos estandarizados, populares o tradicionales de la narrativa, se inscriben en una zona que en la modernidad se percibiría como "literatura alta".[17] Este tipo de producto está, sin embargo, lejos de lo que la teoría consideraría como representante de lo posmoderno en literatura: no habría ni en las novelas –ni en la lectura que hace de ellas Navajas– una disolución de las fronteras entre el arte bajo y el alto, más bien al contrario: lo que justifica la inscripción de estos textos en la categoría de "posmodernos" sería su complejidad formal. Tampoco se produce una destrucción de la categoría de "obra" con una apertura hacia otros textos que fundidos en el nivel discursivo descentren las narraciones del lugar jerárquico que la literatura les otorga. El ingreso de esta literatura a la categoría de posmoderna tiene que ver más con su voluntad de ruptura con distintas legalidades: sociales, genéricas, etc. Incluso una obra como *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite (1978), ingresa en el corpus porque plantea una "huida de toda determinación racional del mundo a través del vehículo de la imaginación" (Navajas, *Teoría* 19).

El libro es un intento de recortar un corpus de textos españoles que pueda participar de esta situación incipiente que en ese momento percibe como parte de una renovación vanguardista que todavía está en proceso. Sin embargo, es evidente

17 Nos referimos a *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester, *Juan sin tierra* de Juan Goytisolo y *En el estado* de Juan Benet, textos consumidos apenas por un público especializado –ni siquiera la crítica se ocupa tanto de ellos como de otras novelas de los mismos autores– y que difícilmente puedan llegar alguna vez a gozar de un consumo masivo.

la intención de no considerar textos que se construyan a partir de variables sociales y políticas, asociadas tradicionalmente con la imagen de una novela convencional y poco novedosa que tuvo su apogeo en los años cincuenta. Por otro lado, esta visión sólo puede constituirse a partir de una notoria ceguera inducida a partir de clasificaciones cerradas de la literatura: una obra como *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, publicada en 1973 en México y en 1976 en España, contiene a la vez elementos vanguardistas heredados del "boom" latinoamericano, una potente crítica social, una aceptación masiva del público, la incorporación de discursos marginales utilizados en el mismo nivel que los literarios y, por ende, una mezcla de géneros bajos y altos que el autor utiliza estratégicamente para construir una posición contra la cultura oficial del franquismo.[18] Notablemente, no aparece clasificada como posmoderna: es una "novela de Juan Marsé", cuya inscripción en la lógica de los best-sellers y su ostensible intención crítica y referencial complica su pertenencia al corpus de literatura alta a los ojos de gran parte de una poco posmoderna y muy estructurada crítica peninsular.

Es por eso más notorio el gesto del segundo libro de Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, publicado en 1996, cuatro años después de los fastos del 92, con un sistema editorial español establecido, pujante y productivo que ya ha determinado y bendecido a un grupo de autores como parte de una nueva literatura española que cultiva una estética más definible, y que incluso se proyecta ya con una política cultural agresiva sobre Latinoamérica. Desde el título, el autor mantiene la

18 Analizamos estos recursos más en profundidad en el artículo "Un canto en la tiniebla".

clasificación de su libro anterior y ya en el prólogo da por concluida la posmodernidad y anuncia el establecimiento de la literatura "neomoderna". Esta distinción se vuelve especialmente conveniente para una argumentación débil, ya que la nueva categoría se caracteriza por su vaguedad: puede contener modos de la modernidad y la posmodernidad sin que pueda ser invalidada –como lo era la posmodernidad de su libro anterior- por una teoría general que la defina. De hecho, su principal característica es ser heterogénea y variada.

Sin embargo, Navajas va a hacer una descripción de los recursos que esta literatura despliega, especialmente con respecto al pasado y sus efectos al dar cuenta de él. Su discusión sobre las referencias a la historia en la literatura "neomoderna" evita prolijamente recurrir a explicaciones sociológicas, contextuales, políticas o incluso históricas. Así, los modos de representación de la literatura de los 90 estarían afectados por la subjetividad que "condiciona y modela las diversas formas de la referencialidad externa al texto aunque sin absorberlas por completo, como mantenían los modelos estructuralista y posmoderno precedentes". La nueva estética tomaría modos de referencialidad de la ficción y haría que la subjetividad se incruste "en la materialidad objetiva manteniendo un dinamismo interactivo entre ambas". (Navajas, *Más allá* 60) Es decir, que la relación con el pasado siempre es ficticia y está mediada por un yo diferenciado. Hasta en las novelas decididamente referenciales como *El pianista*, de Vázquez Montalbán (1985), Navajas ve un complejo movimiento de representación por el que la reconstrucción del pasado es mucho más problemática de lo que parece y es, fundamentalmente, no referencial.

En la novela de Montalbán –así como en *La voz melodiosa* de Montserrat Roig (1987)– se daría un "espacio recreado" que tendría connotaciones nostálgicas "espacializadas": la Barcelona representada en el texto está enaltecida por la memoria del narrador "que la transforma en un medio entrañable y emotivamente valioso que contrasta con el vacío de urbe actual, despersonalizada y mediocre" (Navajas, *Más allá* 52).[19] Esa ciudad del pasado contiene valores éticos hoy desaparecidos y esa distancia entre el presente real y el pasado representado le parece a Navajas propia de una estética neomoderna. La novela de Roig "transforma" la Barcelona de los enfrentamientos estudiantiles contra la dictadura franquista en "un contexto físico y político en el que todavía era posible realizar el proyecto de una revolución radical que transformara completamente la cultura tradicional española" (Ibid). Es especialmente interesante la justificación de Navajas para entender la nostalgia y decidir cómo ubicarla en el espacio de los dos mundos, el real y el literario: ya que "el presente ha confirmado que esa transformación completa no es factible" y que la Barcelona de los años sesenta se da como un medio ideal para "el pensamiento político de filiación marxista desde Brecht y Lukacs a Althusser y Frederic Jameson", entonces, la ciudad representada en la novela "se convierte en un lugar utópico" (Navajas, *Más allá* 52-3).

19 Antes había explicado que la "nostalgia implica la reconstrucción y transformación de un segmento histórico de acuerdo con la percepción personal y sin un propósito aparente de veracidad histórica" (Navajas *Más allá* 28). La "veracidad histórica", como veremos a continuación, se ve oscuramente afectada por cuestiones ideológicas entre el presente real y el pasado representado.

Es notable que Navajas presente esto como una característica interna de los textos neomodernos que en su lectura construyen lugares recreados de manera diferente a la representación realista clásica aunque ambas novelas no contengan en su superficie elementos visibles que los diferencien de una estética del realismo. A todas luces, en su argumento puede leerse una reacción virulenta contra el pensamiento utópico de los sesenta que, según su razonamiento, debería representarse invariablemente como una derrota. Cuando Roig representa personajes que en los sesenta viven sus utopías como reales, en lugar de entender esto como la representación realista de una época en la que posiblemente se pensaba de esa manera, Navajas concluye que hay una postura utópica en el presente de la escritura porque, como todos sabemos de sobra, esas utopías no fueron viables:

> la memoria nostálgica adhiere al espacio urbano de Barcelona de los años sesenta unas dimensiones que son irreales, pero sirven como refugio para una conciencia herida por la realidad del presente que ha desconfirmado inapelablemente la opción de cambio profundo (Navajas, *Más allá* 52, subrayo yo) .

En una sola y vistosa oración, Navajas asegura que el presente, cual hado mitológico, "ha confirmado" la imposibilidad de un cambio cultural profundo en España y "ha desconfirmado [sic] inapelablemente" su posibilidad. Navajas sostiene la "verdad" de una situación histórica comprobada por "el presente" y exige a la literatura una "veracidad" con respecto a ese presente representado que no condice con la situación posmoderna.

El juicio contra la capacidad de representación del pasado de la literatura es lapidario: la reconstrucción de la forma de pensar de los sesenta se convierte en nostalgia frustrada inconducente, ya que no habrá más posibilidades de recuperar esa tradición utópica y efectuar cambios radicales en la cultura. El texto de Navajas –ampliamente citado cuando se habla de novela española posmoderna–es un buen ejemplo de cómo la posmodernidad entendida livianamente en términos de fin de la historia y sus representaciones afecta no tanto a la literatura como a los que están encargados de leerla. En su libro anterior (1987), las obras posmodernas eran las marginales del sistema y entraban en la clasificación sólo por rasgos formales que ya estaban en las vanguardias, sin otra connotación distintiva en el marco de una sociedad que todavía no estaba segura de su modernidad. Pocos años después (1996), Navajas puede incluir a la literatura española masivamente dentro de la difusa categoría de "neomoderna". En la España internacional que se volvió espectacularmente visible en 1992, la situación posmoderna lo invade todo tan "naturalmente" que es invisible a los ojos, es parte del "inconsciente cultural" y está en todas partes sin que haya necesidad de justificarla:

> Los rasgos más destacados de la situación posmoderna son la indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal. La praxis estética posmoderna ha convertido en habitual –casi un lugar común– la ausencia de principios y valores definidos. El posmodernismo se ha caracterizado hasta la saciedad por producir obras fragmentarias, no conclusivas y sin delimitación valorativa específica. Estos rasgos se han convertido en parte del inconsciente cultural de nuestra época y han pasado a formar las premisas que subyacen el arte de nuestro momento (Navajas, *Más allá* 19).

Las obras que pocos años antes habrían sido consideradas simplemente como realistas ahora están inmersas en una configuración teórica aparente, un simulacro de complejidad atribuido a las obras mismas, que las distancia de sus referentes históricos y las transforma en artefactos emparentados con una ahistoricidad atribuida a "nuestra época" cuyos modos de leer no incluyen la posibilidad de acceder a representaciones del pasado. Así, se naturaliza la concepción de un tiempo propio de la posmodernidad que afectaría no sólo a la literatura sino también a la sociedad toda, incluida la crítica:

> El futuro no es promisorio y el pasado se juzga como un enigma indescifrable o como un conjunto de principios y valores que no es preciso recobrar ya que no conectan en modo alguno significativo con los hechos presentes (Navajas, *Más allá* 27).

Si el compromiso de Jameson es tratar de pensar históricamente en una época en la que ya no se sabe cómo hacerlo (Jameson 9), Navajas especifica claramente por qué ya no se puede –o no tiene sentido– pensar de esa manera. En su libro de 1996 no ve esta situación como problemática y la acepta como un espíritu de época –la "nuestra"– que no permite pensar un pasado marcado por un silencio que posiblemente explicaría en términos histórico-políticos la cita de arriba, y pondría en evidencia su inscripción política, a quiénes esa situación atemporal beneficia más. En lugar de un silencio que se impone en el complejo entramado de la Transición, hay un agente históricamente inimputable –el posmodernismo– que se hace cargo del silenciamiento de la historia:

> Si los períodos anteriores rechazaban el pasado el posmodernismo lo ha ignorado más bien por no considerarlo suficientemente vital. La progresiva ausencia de las referencias al pasado español en la ficción más reciente es un ejemplo de esta tendencia (Navajas, *Más allá* 27).

En nuestro trabajo veremos cómo las referencias al pasado no pueden rastrearse en términos absolutos: lo primero que deberíamos hacer en un contexto de silencio –impuesto o consensuado– es ver cómo la literatura representa lo que supuestamente no debería representar. Si creemos que una sociedad traumatizada no podrá ocultar sus temores y estos resurgirán reelaborados a través de configuraciones fantasmáticas, entonces deberemos buscar estas referencias leyendo cuidadosamente, a veces incluso a contrapelo de la superficie textual. Lo más notorio en la lectura que Gonzalo Navajas hace de la literatura posmoderna y su "más allá" es que para encuadrar la cultura del siglo XX con respecto a las referencias que pueda hacer a la historia española reciente, no tome en cuenta algo tan omnipresente, asfixiante y duradero como la censura franquista y su conspicuo heredero, el silencio sobre el pasado.

Ana María Spitzmesser formula un tipo de razonamiento que de alguna manera se repite como parte de un sentido común de la crítica hispanista a la hora de pensar una narrativa posmoderna. Si bien tiene en cuenta las variables políticas en la posmodernidad, termina justificando una mirada ahistórica a la hora de analizar la literatura. De hecho, la adscripción de algunos autores a las características de la posmodernidad es justificada a partir de variables sociales: sus decisiones estéticas tendrían origen en la decepción ante el fracaso político que experimenta la sociedad

después de la dictadura: "Dicha situación de rechazo y hasta indignación ante el naufragio político y moral de ciertos ideales, expresada lógicamente en formas y matices diferentes, se agravaría todavía más, como veremos, ante las amargas realidades de la sociedad de consumo" (Spitzmesser 1). Para Spitzmesser, las elecciones estéticas de la novela bajo el franquismo están estrechamente ligadas a las condiciones políticas de la sociedad bajo una dictadura. Así, la "novela del cambio" es la que aparece luego, ya en democracia, y que a través del uso de los recursos formales típicos de la posmodernidad, expresa una suerte de desengaño ante un presente decepcionante. En las conclusiones de su trabajo, aclara que los escritores están unidos por el desengaño, que cada uno expresa a su manera: "con ironía, nostalgia, cínica indiferencia o indignación, pero su decepción ante las realidades posmodernas de la España democrática es evidente". (Spitzmesser 132) Esta imagen de "amante despechado" del escritor con respecto a sus ideales utópicos no cumplidos en democracia es poco menos que romántica y, evidentemente, nada posmoderna. Este análisis recupera la idea de la decepción ante el presente pero sin hablar de la Transición y las posibles continuidades de la cultura franquista en la democracia: el desencanto estaría motivado por el fin de las utopías de los sesenta, más ligado a la lógica posmoderna del fin de la historia y los grandes relatos que a los sucesos políticos concretos que tuvieron lugar en España con el cambio de régimen.

En su propuesta de trabajo, Spitzmesser se propone variar niveles de análisis para "adaptarse a la idiosincrasia específica de los autores" ya que reconoce una

multiplicidad de propuestas estéticas que no pueden abarcarse en una generalización categórica. Sin embargo, descubre una característica común entre ellos: "la rápida adopción de muchas de las contradicciones más visibles del modo de expresión posmodernista", especialmente la voluntad de los autores en distorsionar "(no de suprimir) cuestiones políticas o sociales", y un rechazo por la representación neutra del mundo. De todas maneras esa "novela del cambio" tan heterogénea y resistente a categorías tradicionales es, a sus ojos, "mayoritariamente posmodernista": esto constituye una ampliación de su mundo narrativo y la incluye en "una corriente literaria tradicional". (Spitzmesser 13)

Su intento de clasificación es un buen ejemplo de una extendida forma de entender lo que se considera narrativa posmoderna en España, construida –como estas divisiones y las de Navajas– a partir de concepciones propias de la modernidad y la lógica de las vanguardias en el arte. Esta salida retórica será utilizada por gran parte de la crítica española para no leer la literatura que tenga incómodos referentes políticos a fines del siglo XX. Podemos esquematizar brevemente el procedimiento para dejar fuera del corpus posmoderno a este tipo de textos: a partir de una conjunción de factores muchas veces heterogéneos se construye un espacio excluyente, claramente definido: lo que "no es" literatura posmoderna. Por un lado, se toma la falta de historicidad como si fuera una característica de la posmodernidad y del arte posmoderno.[20] Se considera a las obras incluidas en ese corpus como parte

20 Es notable que muchos críticos citan a Jameson para justificar que no se puede leer ya históricamente en la posmodernidad, cuando lo que propone en su texto es justamente una

de una "nueva literatura" que, en última instancia, no es más que una forma de pensarla como vanguardia –concepto, por otro lado, anclado en la modernidad, contra el que la posmodernidad reacciona–. Esta vanguardia se opone a otra forma de escribir literatura, típica de la lucha contra la dictadura. Como la dictadura ya se terminó, esa literatura ya no tiene sentido y es, por eso, antigua, no participa del mundo moderno, no se ha actualizado.

A partir de esta combinación de factores, se llega a la idea de que la literatura posmoderna española es heterogénea y amplia, multiforme y proteica, pero nunca histórica, crítica, referencial. Esta exclusión –que insistimos en leer como claramente política– aplica la lógica del silencio a la literatura: la narrativa con cierta referencialidad social queda categorizada como obsoleta, ligada a un pasado que debe dejarse atrás, del que no debe hablarse. Franco, como el Cid, gana desde su tumba una última batalla contra la literatura que se le opuso y la que en el futuro reavive polémicas alrededor de su historia.

En la interpretación de la permanencia de una literatura que se dirija al pasado, Spitzmesser reelabora las tesis de Vilarós sobre la ausencia del padre pero con una fuerte dependencia despojada de la imagen de la adicción y la enfermedad que generaban el "mono" del desencanto:

> Concretamente en España ese sentimiento se definiría como la añoranza no confesada por parte del "gran público" de la eterna infancia política o

---

manera de leer y su ambición es que esa forma sea histórica (Jameson 34). De hecho, su definición de lo posmoderno –"un intento de pensar históricamente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente" (Jameson 9)– diferencia claramente el espíritu de época de la tarea del crítico que sí lee responsablemente.

> aceptación incuestionada de la autoridad del individuo eminente, el padre/Super Yo de la antigua disciplina vertical frente a las angustias de la mercurial democracia (Spitzmesser 130-1).

La aplicación de la situación posmoderna al contexto español deriva entonces en una aceptación de una hipótesis cercana a la versión oficial de la Transición. Esta nostalgia por el orden de la dictadura sugiere, implícitamente, que nada de ese régimen queda en el presente, que el corte con el pasado fue total y, por añadidura, que la tiranía es susceptible de ser extrañada por quienes antes se oponían a ella y ahora escriben obras que la representan. Aunque pueda pensarse que Spitzmesser quiere expresar un sentido similar a la idea de Vázquez Montalbán sobre el desencanto –"contra Franco estábamos mejor"–, su observación funciona en un nivel diferente, en términos exclusivamente psicológicos. Ese "gran público" no es un pueblo activo, combativo y raciocinante sino más bien una masa informe sin agencia, deseosa de un despersonalizado autoritarismo fascista recubierto de la simbología freudiano-lacaniana. La expresión de Vázquez Montalbán se refiere a un nosotros combativo, unido por el "contra Franco", cargado de agencia y voluntad referidas a una actividad concretamente política. El corolario de este razonamiento llega con la homologación del proceso de olvido con otros sucesos internacionales en el marco de la caída de las ideologías:

> España democrática, podría argüirse entonces, es ahora la "sociedad transparente" de Vattimo, sin pasado, sin consignas que obedecer, sin "demonios familiares" que resucitar. La caída del muro de Berlín ha remachado la sensación de vacío al llevarse la última de las consoladoras certezas: la de la Otredad ideológica (Spitzmesser 132).

La teoría de la posmodernidad así entendida, se vuelve productiva para justificar y sostener la versión oficial de la historia reciente española. Sin embargo, las dos novelas más importantes antes de los festejos de 1992 hablan precisamente de esos "demonios familiares" que no es necesario resucitar porque están más que vivos.[21] La recurrente aceptación del fin de la historia por parte de cierta crítica a la hora de analizar estas novelas se debe, más bien, al deseo –conciente o no– de entronizar el silencio sobre el pasado, que condiciona y da sentido a la "España democrática" cuya imagen satisface y produce una novela posmoderna leída sin criterios históricos, sin "asuntos pendientes" con el pasado.

El eje de nuestro trabajo, precisamente, es leer estos "unfinished businesses" allí donde la crítica declara o supone que no existen, para demostrar que aún en una literatura habitualmente acusada de o descrita como ahistórica en medio de la situación posmoderna; la historia social, política y económica del país aparece como un presencia ineludible. Este uso estratégico de la teoría de la posmodernidad general que describe los profundos procesos culturales en un momento especial del capitalismo, sirve para dejar de lado razones locales –razones ominosas y específicas, heredadas de una dictadura de cuarenta años– que explican la falta de presencia de la historia en el presente. Así, la afirmación de Jameson sobre la abundancia de información sobre el pasado inmediato que obtura la memoria histórica y garantiza el olvido se puede adaptar perfectamente para volver invisibles

21 Como vimos, Jo Labanyi hace un análisis iluminador sobre las facultades de estos demonios para preservar una memoria histórica activa, en lugar de narrativas más convencionales que –a su juicio– provocan efectos balsámicos en los lectores. (Labanyi, "Memory" 103)

los pactos institucionales que trabajan sobre el recuerdo activo de la historia político-social española:

> Este extremo se cumple paradójicamente en España, donde la repentina accesibilidad de testimonios sobre la guerra civil y el franquismo que le siguió no han generado, paradójicamente, mayor interés sobre el terrible pasado sino una creciente indiferencia generacional hacia el mismo.(Spitzmesser 132).

El olvido, para esta lectura, depende más de la situación posmoderna: la abundancia de testimonios sobre la guerra y la dictadura generarían un desinterés que no se explica social ni históricamente sino a partir de una condición cultural internacional. La indiferencia "generacional" marca también el corte: la guerra y la dictadura pertenecen al pasado, a otra gente que estuvo involucrada en ella, a otra generación. Este vertiginoso sistema generacional que produce cortes temporales inverosímiles a veces cada cinco o diez años, permite pasar rápidamente de página y dejar muchos asuntos pendientes de lado, como si las generaciones conectadas con el pasado –los individuos concretos que las componen– se hubieran volatilizado del país y ahora lo habitaran españoles criados en otro contexto sociocultural.[22] La teoría de la posmodernidad, así leída, sirve para justificar el silencio sobre el pasado en términos de espíritu de época y, así, volverlo parte de una "europeización" de España que se pone a tono, después de siglos de rechazo institucional a las tendencias del pensamiento europeo, con lo que los filósofos de los países desarrollados describen como la situación actual del mundo. Este movimiento

22 Spitzmesser está describiendo el enfrentamiento generacional al que nos referimos al hablar del desencanto. Comenzaremos nuestro análisis de textos en el próximo capítulo tomando algunos ejemplos literarios que ponen este conflicto en escena con las consecuentes lecturas del pasado.

permite por un lado continuar ignorando la historia particular del país y por otro integrarlo en el concierto de un superficialmente atormentado mundo desarrollado ahora presa del desánimo ante el fracaso de sus utopías de los años sesenta.

Esta descripción de la situación posmoderna no tiene nada que ver con los trabajos de teóricos que citan en sus demostraciones: los escritos de Jameson, Lyotard o Habermas que sí dan cuenta de las implicancias políticas de las manifestaciones que describen. En las lecturas de la posmodernidad en la narrativa española existe una suerte de barrera infranqueable: los textos aparecen como un espacio cerrado en sí mismo que se analiza con parámetros supuestamente objetivos que provienen de categorías teóricas que no tienen en cuenta las conexiones sociales e históricas de lo que el texto cuenta, de lo que el texto no cuenta, de las imágenes de autor que se generan con ese texto, etcétera. Ese espacio inmanente bloquea un tipo de análisis más global que permita conectar obras entre sí con criterios que excedan los marcos estrictamente literarios (genéricos, de autor, de filiación) y lleguen a las representaciones sociales, las construcciones imaginarias que la literatura construye en distintos niveles y que son profundamente ideológicas.

Posmodernidad y olvido institucional

La posmodernidad así entendida es más bien una adaptación de la cita de Jameson a la realidad española: una forma de no pensar históricamente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente. Si fuéramos un poco más precisos podríamos adaptar aún más la frase a una monarquía parlamentaria

condicionada por los pactos de olvido y silencio: la posmodernidad es un recurso para no pensar históricamente en un país que debería olvidar cómo se piensa históricamente. En la España posfranquista los críticos no leen históricamente la literatura contemporánea porque saben que no se puede; España es posmoderna en este sentido, porque ha olvidado voluntaria o necesariamente, como una decisión política de estado que franquistas y políticos acataron, cómo se piensa históricamente. Se trata de un olvido que, como vimos antes, tiene orígenes muy particulares en la historia española, y no en el cambio de las condiciones culturales de los países desarrollados inmersos en la situación posmoderna. Más bien, la posmodernidad llega a España convenientemente como una gran coartada para poder diluir un pasado histórico incómodo mediante el uso de las benéficas ideas de la producción teórica de Francia y Estados Unidos. Es probable que nunca la España institucional haya abrazado y defendido con tanta rapidez, alegría e intensidad posiciones tan extremas de esos lugares del mundo. Es interesante, entonces, analizar por qué una lectura sesgada de la condición posmoderna que por un lado justifica la desaparición de las variables sociales e históricas de la literatura y por otro, cuando analiza los textos no recompone esa línea de lectura, acepta la disociación entre arte y sociedad como algo dado y se dedica a analizar recursos formales para inscribir los textos dentro de la categoría de posmodernos.

Para justificar esta disociación entre arte y sociedad, se da como un hecho fáctico la caída de los grandes relatos –especialmente el de la Historia–, lo que anula cualquier lectura abarcadora que desde un eje organice una visión global. Lo más

notable es que la misma crítica que acepta esta premisa sigue utilizando criterios descriptivos con ánimos universalizantes: a través de la clasificación por géneros, generaciones o recursos formales utilizados en los textos, se quiere llegar a un Orden que permita entender científicamente una literatura llamada posmoderna.

Si bien no todos los críticos adhieren a estos razonamientos sobre la situación posmoderna, la consideración de la literatura con anclajes histórico-sociales y posiciones políticas consistentes como opuesta a formas vanguardistas está muy generalizada y, de alguna manera, reproduce en mayor o menor medida los posicionamientos de Navajas y Spitzmesser que nos sirvieron de ejemplo. Ese tipo de lecturas que a través de la elaboración de categorías cerradas impiden leer históricamente cualquier tipo de texto. Joan Oleza afirma que la crítica que "inventa" la novela posmoderna en realidad está haciendo con esto un ataque a la tradición realista y, especialmente, a la lectura de este tipo de novelas en la actualidad. En su trabajo remite la cuestión a un enfrentamiento entre tradición y vanguardia que se da desde el surgimiento del realismo, el naturalismo y el romanticismo en el siglo XIX. A través de su historización, intenta lograr que la literatura realista contemporánea pueda también ser considerada como posmoderna. Finalmente, Oleza enfrenta el predominio de una nueva literatura española posmoderna ahistórica, trivial, subjetiva y desconectada de variables históricas coherentes. A cambio, reivindica el derecho de una literatura referencial de ser más adecuada, la que debe leerse de la verdadera literatura posmoderna. Por nuestra parte, no pretendemos discutir clasificaciones ni armar otras nuevas, sino reivindicar la posibilidad de leer

libremente las obras más allá de las categorías, como parte de la producción de una época inmersa en una situación politico-cultural concreta. Proponemos leer la literatura española previa a las celebraciones del 92 desde una perspectiva histórica y política prestando atención a su estética y a las imágenes que construye para entenderlas en el contexto de su producción y difusión. Esta lectura nos acerca a la posmodernidad desde los parámetros teóricos expuestos por sus mejores analistas sin necesidad de categorizar las obras como pertenecientes a ningún grupo en particular, ni por autor, ni por movimientos, ni por generaciones. Nos proponemos leer históricamente, leer las configuraciones ideológicas de una época en su literatura. Entre 1989 y 1992 se puede leer cómo la literatura está hablando de política en un momento en que supuestamente no debería hacerlo.

Como construir un Gran Relato en plena posmodernidad sin que nadie se entere

Tal vez el lugar común más citado a lo largo de las trivializaciones de la posmodernidad sea la caída de los Grandes Relatos, dato aparentemente fáctico muchas veces asociado a otras caídas más o menos visibles (la del muro de Berlín en 1989 transmitida en directo y la de las estatuas de Lenin, poco más tarde, repetidas incansablemente) para justificar el abandono de toda lectura histórica.

A partir de ahí, no será necesario preguntar por qué no se tienen en cuenta al analizar un texto sus relaciones con contextos concretos (referenciales, de producción, de lectura), la respuesta es obvia: porque la historia ya no existe, estamos en la posmodernidad y los grandes relatos han caído. La simplificación de

las posiciones de Lyotard que funciona tan bien para desarmar posiciones teóricas sólidas, historicistas, sociológicas o económicas es, sin embargo, poco consistente a fines de los ochenta en España. La caída de los grandes relatos se anuncia sin reparos justo cuando la cultura oficial española está embarcada en la producción de una Gran Narrativa, la más espectacular de su historia contemporánea, que será exhibida ante Europa y Latinoamérica en directo con gran apoyatura publicitaria. Como sostienen Graham y Sánchez, las Olimpíadas de Barcelona, la conmemoración del Quinto Centenario del primer viaje de Colón a América, la Feria Internacional de Sevilla, y la designación de Madrid como Capital Cultural de Europa funcionan como potentes elementos simbólicos tanto para el exterior como para el interior de España en el intento de integrar al país a un universo cultural europeo del que durante el franquismo estuvo oficialmente distanciado (Graham y Sánchez 406-8). La política franquista de las dos últimas décadas de gobierno acentuaba la diferencia como seña de identidad española que reclamaba un turismo del que tomaba distancia ya desde los eslóganes como "Spain is different". Las celebraciones de 1992 significan el punto crucial de llegada a una modernidad que ya para otros países es posmodernidad. España, vertiginosamente –en un proceso que para Graham y Sánchez es esquizofrénico y para Subirats espectáculo y simulación–, se redefine como un país (pos)moderno frente a un mundo desarrollado al que históricamente le dio, por lo menos, la espalda.[23] El Gran Relato español del 92 incluye una revisión

23 Este carácter vertiginoso sumado a la heterogeneidad del desarrollo es lo que para Graham y Sánchez le da un carácter posmoderno al paisaje de la España de los noventa (Graham y Sánchez

acrítica de su historia –despojada ya de la brutal retórica heroico-racista nacional católica, ataviada ahora con afeites que trastoquen su solipsismo en feliz comunión entre culturas– para hacerla por un lado presentable ante el mundo moderno y por otro, lo suficientemente reconocible y aceptable para los estamentos conservadores nacionales.[24] Estas contradicciones entre dos mundos –el de un pasado que persiste y el de un futuro que se anhela– estructuran gran parte de la literatura de la época y es posible leerla por debajo de tramas aparentemente desconectadas de estos grandes procesos de cambio, como veremos en los capítulos siguientes. Ante un futuro que se abre también como interrogante, como "tabula rasa", la gran cuestión es dirimir qué tipo de literatura puede escribirse, cuando las referencias al pasado no son convenientes y el futuro está por construirse.

En el nivel teórico, la tesis de Lyotard sobre la caída de los grandes relatos tiene que ver con los cambios de circulación, jerarquización y legitimación del saber en las sociedades posindustriales. En el nuevo paisaje globalizado, la información se ha transformado en un valor de cambio que circula de manera cada vez más automatizada en manos de expertos de todo tipo: así, los políticos son reemplazados por una base de funcionarios, jefes de empresa, ejecutivos, que desplazan la atención que antes recibían los grandes conglomerados político-económicos (partidos políticos, estados, países):

---

410).

24 Subirats pone en contexto histórico-cultural la celebración del V Centenario y el trabajo semántico para adaptarlo a una nueva España en "El centenario vacío" (Subirats *Miradas* 107-9).

> Las "identificaciones" con los grandes nombres, los héroes de la historia actual, se hacen más difíciles. No provoca entusiasmo dedicarse a la «recuperación de Alemania». […] De esta descomposición de los grandes Relatos […] se sigue eso que algunos analizan como la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales (Lyotard 42).

La situación que Lyotard describe no se adapta en absoluto a la realidad española previa a 1992, que sí está embarcada en grandes, grandísimos, resucitados viejos relatos que van a maquillarse con afeites tecnológicos y parafernalias posmodernas. Si bien el rastreo de Subirats permite reconocer en las imágenes celebratorias del V Centenario los restos de antiguas construcciones nacionalistas españolas, los múltiples y espectaculares festejos del 92 son una meta construida institucionalmente que también abre un tácito concurso de novelistas: en esta etapa fundacional o refundacional de la nación que deja el pasado en blanco, en el olvido, se decide además quiénes se constituirán como representantes de la "nueva literatura española", amnésica, cosmopolita, sin lazos con el pasado. Este proyecto literario seguirá el mismo patrón espectacular con ceremonias, premios, pantallas y difusión mediática que, en el futuro, definirá las formas de un nuevo campo intelectual apoyado en estas ocurrencias.

En los albores del 92, España está lejos de adherir a la crisis de los grandes relatos porque está construyendo uno: confuso, amnésico, desterritorializado, incongruente, pero iluminado por reflectores modernos y legitimado por todas las instancias capaces de hacerlo: desde el rey y el gobierno democrático socialista hasta los grandes "holdings" mediáticos. No se ha dado aún el paso que Lyotard describe

como propio de la situación posmoderna: la legitimación de los saberes automatizada o en manos de expertos individuales en un paisaje de nacionalidades disueltas (Lyotard 41-3). Al contrario, las instituciones políticas más tradicionales –los políticos socialistas con un rey muy involucrado en la generación de estos relatos a la cabeza– son las que avalan una nueva manera de pensar el país a través de la remodelación de las derrotas y vergüenzas históricas para trocarlas en una potente narrativa nacional adecuada al tono celebratorio de un nuevo comienzo. El triunfo de una largamente anhelada economía de mercado y de consumo sirvió de base para grandes cambios culturales que si bien pueden verse como superficiales en distintos niveles –cambios que en lo profundo mantienen viejas tradiciones nacionalistas provenientes del pasado y cambios hacia una nueva superficialidad y frivolidad que es uno de los valores de la sociedad posmoderna–, también implican una rápida adaptación de la cultura española a parámetros del Primer Mundo que se verifican como parte de una realidad, de un relato que finalmente puede contarse: el del "milagro" español, del gran cambio que sucedió vertiginosamente. Tanto para Subirats como para Graham y Sánchez, el cambio supuso significativas pérdidas a cambio de una identidad teñida por la impostura: por un lado, el olvido de las tradiciones liberales largamente reprimidas que conectarían realmente a España con un espíritu europeo para abrazar en cambio un superficial sueño de cosmopolitismo (Subirats 10-2), y por otro, la adopción de un sistema primermundista de discriminación de los "otros", sorprendentemente amnésico de la propia condición de

excluidos que los españoles habían sufrido en virtud de su subdesarrollo pocas décadas atrás (Graham y Sánchez 414-5).

Especialmente en este contexto, incluir a Lyotard en el análisis de la literatura posmoderna implicaría entrar en una serie de disquisiciones sobre la circulación de los discursos en una sociedad y, especialmente de sus instancias de legitimación. Esta discusión no suele aparecer en la crítica española que en relación a la posmodernidad se refiere a él para sostener la muerte de los Grandes Relatos o las Grandes Narrativas, lugar común de las visiones conservadoras de la posmodernidad que toman este dato como si fuera un diagnóstico final de Lyotard –diagnóstico o violenta anagnórisis: "¡han muerto los grandes relatos!"– sin entrar en el eje de su discusión sobre la legitimación de los discursos en las sociedades contemporáneas.[25]

En 1992 se da en España la gestación de un gran relato nacional de progreso y puesta al día, investido de contradictorios atributos cosmopolitas que viene a reordenar un pasado cercano difuso, a celebrar sin mucha profundidad histórica un episodio histórico altamente controversial especialmente para las ex-colonias y a maquillar el presente para darle características acordes con sus aspiraciones. ¿Podría la literatura haber estado ausente de semejante empresa de refundación nacional en términos del imaginario social, cultural y político del país? Precisamente en el espacio literario se desarrollarán tecnologías adecuadas para la transmisión de ese relato histórico de acuerdo a sus condiciones de producción: el olvido del pasado

25 La mención suele acompañar afirmaciones sobre la decadencia de la literatura realista, la imposibilidad de dar cuenta de la historia o la justificación de tramas triviales porque ya no se puede contar una historia trascendente.

complementado por un nuevo posicionamiento internacional del país que debe ser narrado con naturalidad, como si el paisaje de aeropuertos, hoteles y "jet lag" hubieran sido "lo de siempre" para la cotidianeidad de un narrador español. En este desarrollo narrativo de un nuevo imaginario de país algunos productos son más eficaces que otros. A favor o en contra, la literatura española funciona en relación con ese flamante paisaje social llamado España que busca distanciarse de su pasado.

Capítulo 2

Los viejos amigos

Novelas generacionales y la memoria de la lucha antifranquista

Hay una serie de novelas que la crítica denomina "generacionales", ya sea porque sus planteos pueden representar el espíritu de época de una generación –muchas veces de sus intelectuales– o, también, por tratarse de textos que mediante el uso de situaciones complejas o protagonistas colectivos, trazan un mapa de lo que sucede en determinado momento en un país o territorio. Desde su publicación, en las primeras críticas periodísticas especializadas *El jinete polaco* fue considerada como una de ellas [1] Si bien el concepto es muy impreciso y no hay manera de probar que una novela puede ser más o menos "generacional" que otra, es interesante pensar este aspecto de la novela de Muñoz Molina en relación con la producción narrativa de la época en que se editó por primera vez. Para esto, seleccionamos una serie de textos que hacen una revisión crítica del pasado a través del punto de vista de personajes que reconsideran su vida y sus relaciones afectivas en una retrospectiva evaluatoria que se lleva a cabo en términos explícitamente generacionales: *Antes de la batalla* de Lourdes Ortiz, *El centro del aire* de José María Merino, *La tierra prometida* de José María Guelbenzu y *En la lucha final* de Rafael Chirbes. Las opciones estilísticas de las novelas que seleccionamos incluyen una decidida

1 Véase especialmente la crítica de Echevarría, que se ha hecho famosa por no ser especialmente elogiosa de una novela que acababa de ganar el Premio Planeta (Echevarría 75).

voluntad de representar una multiplicidad de voces, la construcción de un personaje grupal que dé cuenta de una época. Desde ese punto de vista, la ambición de estos textos va mucho más allá de la experiencia monológica y unívoca de la novela de Muñoz Molina.[2] Con un anclaje político más o menos explícito según la obra, algunas plantean desde las voces de los personajes puntos de vista discordantes que terminan construyendo imágenes contradictorias que la novela no juzga ni soluciona. Esto hace que el lector deba decidir qué posición tomar frente a ese ramillete de posturas reconocibles tanto en la novela como en la trama social cercana: los textos ponen en escena una discusión central para los años noventa, qué postura tomar, cómo posicionarse frente al pasado cercano de la lucha antifranquista que en el presente se siente, sin embargo, tan lejano.

El planteamiento de los textos respecto a la historia –esa relación entre un presente insatisfactorio y un pasado que fue mejor–, está mediada por un episodio que, en todos los casos, aparece caracterizado como puro vacío, como ausencia, y que por eso podría pensarse como traumático: la Transición. Ese pasaje de un pasado donde otro futuro era posible a un presente de derrota está sobreentendido y marcado negativamente en los textos como un momento crucial en la historia al que no se hacen mayores referencias pero cuyo efecto es determinante para la infelicidad y la falta de perspectivas hacia el futuro que enfrentan los personajes.

2 Ken Benson expone el evidente tono monocorde que construye la voz de *El jinete polaco,* en su comparación con *Señas de identidad* de Juan Goytisolo.

Esta descripción podría hacer pensar que estas novelas simplemente se dedican a sitiar con silencio a la Transición española y a hacer un balance de sus resultados al comienzo de los años noventa. Sin embargo, las obras están escritas en un momento crítico para la discusión política –después de la caída del muro de Berlín en 1989–, en un contexto mundial en el que el estado de las cosas se justifica también por un espíritu de época.[3] En los textos que elegimos se ve una conflictiva relación con la cultura global estadounidense internacionalizada por los medios masivos. Como en los años anteriores, es imposible pensar Madrid en sentido amplio (pensar en, desde, para Madrid) sin remitirse a Nueva York. La evaluación de cuán moderna o posmoderna (positiva o negativamente) es la capital de España depende siempre de una tácita o explícita comparación con la ciudad emblemática de Estados Unidos y su cultura.[4]

Las novelas que seleccionamos no sólo dan cuenta de un momento histórico preciso –el presente, inmerso en la situación posmoderna– que se compara con las utopías perdidas del pasado, sino que también emplazan al lector para que reflexione sobre el tema y tome una postura respecto a él en un contexto de crisis que se

3 Ese "emplazamiento" a la Transición a través de novelas que representan una panoplia de voces que construyen un mural de época lo llevará a cabo un poco más adelante –diez años después, con más distancia– Rafael Chirbes en su trilogía sobre el fin del franquismo –*La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000) y *Los viejos amigos* (2003)–. Se trata de un proyecto ambicioso cuyo eje son los años de resistencia anti franquista.

4 No vamos a detenernos en esto, pero una buena muestra es el balance de la Movida que hacen algunos de sus protagonistas en el libro de José Luis Gallero. Para muestra, es esclarecedora la declaración de Paloma Chamorro, publicada en 1981 en *La luna de Madrid*: "En los últimos setenta, algunas hablamos de que Madrid iba a ser la Nueva York de Europa. Eso, por supuesto, no se lo creía nadie y la que menos yo. Pero había un montón de gente que empezaba a empeñarse en ello, a hacer como que se lo creía, y el secreto de Madrid ha sido que esa gente empezó a hinchar la bola. Cada vez más gente empezó a hacer como que se lo creía y cada vez más gente se lo creyó" (citada por Gallero 2).

proyecta sobre un futuro incierto: España se está alejando visiblemente de su pasado inmediato y profundo para incorporarse irreflexivamente a un Nuevo Orden mundial sin ideales ni utopías más allá de la realización de las ambiciones personales.

Después de la lluvia

La tierra prometida (1991) de José María Guelbenzu sitúa en Madrid a un grupo de amigos que atraviesan una crisis que se evidencia como parte de su relación con la Historia. Como ocurrirá también en *El centro del aire* de Merino, una idealizada mujer que nunca aparece y que por eso permanece como recuerdo anclado en el pasado, vertebra parte de la trama. Su ausencia está en explícita consonancia con la de los ideales políticos del pasado: Amanda es pelirroja y la novela aclara el valor simbólico de este color –por si no se entiende en estos años despolitizados–: "a esa edad, cuarenta años, la edad de los muertos [...] es ya lo único que [a los otros personajes] les queda de rojos, el pelo de Amanda" (Guelbenzu 226). Como en la mayoría de las novelas de la época, los personajes se plantean un balance de su vida y la posibilidad de un cambio radical en ella al llegar al límite de los cuarenta años. La revisión del pasado es dolorosa: los veinte años coinciden con la lucha antifranquista: la imagen estereotípica de una juventud idealista y activa está en sintonía con el espíritu de la época en la lucha contra la dictadura y por un mundo mejor. La llegada a los cuarenta años los encuentra frente a un mundo rápidamente modernizado al que se resisten a incorporarse. La novela gira alrededor del conflicto interior de los personajes con respecto a un mundo exterior marcadamente

superficial y materialista que ha perdido las conexiones con la historia y, con ellas, el sentido. Sin embargo, los personajes todavía leen históricamente y es a partir de sus lecturas que se evidencia un malestar asociado con la muerte: la novela narra una serie de recorridos, de viajes, que tematizan con decepción la posible pérdida de sentido de la existencia. Si bien los personajes están integrados a la modernización del país y son protagonistas de su apertura al cosmopolitismo, la novela comienza marcando en el prólogo cómo la profusión de viajes no implica la realización de sus sueños, sino que son el anuncio de algo más : "Odiaba aquellos viajes, trayectos profesionales que le devolvían a casa con una extraña mezcla de desfondamiento y serenidad. […] Últimamente venía sintiendo en ellos –más que en el espejo o en la familia– el paso del tiempo" (Guelbenzu 10).

El prólogo de la novela ambientado en el paisaje desangelado de un aeropuerto en Alemania –especular con el último capítulo– marca el reencuentro de dos amigos que estuvieron enfrentados en el pasado, Andrés y Mansur. Aunque el paisaje convencional del aeropuerto en los años noventa sugiera la presencia de la lógica desterritorializada de los no lugares saturados de referencias ahistóricas y descontextualizadas que domina en la época, la conversación casual se carga violentamente de sentido histórico y territorial.[5] "Sin venir a cuento" Andrés le habla a Mansur de Auschwitz. Si bien realmente no viene a cuento en la conversación de los personajes, el tema evocado funciona como una repuesta concreta a la tácita deshistorización del aeropuerto en el que se encuentran. La mención a los campos de

5 Sobre las características de los no lugares en la sobremodernidad, véase el libro de Marc Augé.

concentración y luego a la destrucción de Colonia en la Segunda Guerra Mundial evidencia la distancia que ese espacio ahistórico impone con el lugar que lo rodea. El mundo del presente contiene, a la luz de estas reflexiones, el peligro de lugares que deshistorizan y borran las identidades: está en los personajes el permitir o no que esto suceda recordando qué sucedió en ese lugar, trayendo a cuento la historia, dándole al espacio más espesor, más sentido a través de estas asociaciones.

La novela sitúa el capítulo I en un bar de Madrid caracterizado por una particular condición de extranjería: el dueño del *Union Bar* es Baker, estadounidense que sirve para que los personajes traigan a cuento y se conecten con una cultura internacional alternativa a la difundida por los medios masivos en el presente: hacen bromas sobre Arkansas y discuten películas de clase B. Este internacionalismo marcado por aficiones culturales precisas que sirven como código de reconocimiento e identidad frente a la lógica de la cultura masiva internacionalizada, funciona al revés que el espacio despersonalizado del aeropuerto. En lugar de marcar el éxito económico que implican los viajes en avión, el *Union Bar* funciona como un lugar que libra a los personajes de la impronta costumbrista de los bares españoles y los inserta en la pertenencia a una época más idealista donde la derrota contiene todavía cierta nobleza, despojados de las categorías personales que un presente insoportable les asigna:

> En la opinión de López Mansur, aquél era una suerte de club en el que cada cual, al penetrar en él, se despojaba de su profesión y de su vida para volver a hablar de la vida desde el sueño y la melancolía de lo que nunca fue y que tampoco lamentaba, porque el tiempo, a diferencia de la mar, no devuelve nunca los cadáveres de sus víctimas (Guelbenzu 24).

Sumada a la referencia inicial que se hace en el prólogo a Auschwitz y a las víctimas de los bombardeos en Alemania, la novela se propone así saldar algunas cuentas con la historia y, especialmente, con los que han sido marginados de ella. Es especialmente interesante cómo el silencio de la Transición todavía está operando activamente: las referencias concretas a guerras, víctimas, persecuciones políticas y tortura pertenecen a Alemania –en el prólogo y al final del texto, con Auschwitz y Colonia– y a Argentina a través del personaje de Rio (sobreviviente de un campo de concentración del Río de la Plata en los setenta). Estas referencias sirven para hacer un anclaje histórico directo sobre la magnitud del horror de las luchas del pasado en comparación con el sinsentido del presente sin poner en escena la discusión controversial del pasado español inmediato que, como veremos, se evita sistemáticamente en estos textos. El pasado se retoma desde la lógica individual de los noventa, como un balance personal de cada personaje que, en conjunto, dibuja el mapa de un grupo que en el presente está atomizado por la crisis de las ideologías. Andrés es ahora, en su madurez, el administrador eficaz de una empresa. Está casado con Isa, que tiene una oferta para ir a trabajar como traductora en la Bruselas de la Unión Europea. Con un matrimonio donde ya no hay pasión, Andrés echa de menos a Amanda, la mujer del pasado sin encarnación real en el presente, ausente y etérea, imaginada y deseada, puro recuerdo y nostalgia, roja. Su ausencia concentra y simboliza las utopías del pasado por las que sufren los personajes:

> cuando volvió al punto de equilibrio precario pero suficiente con que se manejaba por la vida desde que atravesó el umbral de los treinta años, ella

> [Amanda] había desaparecido y con ella la última aventura y el último lustro de dedicación a la lucha política; también había muerto Franco; llegó a sentirse una especie de bella durmiente despertada por el beso de la Historia. También creyó que aquélla podía ser la señal para abandonar su doble vida y dedicarse al vagabundeo. Pero el tiempo es más firme donde la convicción es frágil y esa ilusión se fue diluyendo como un terrón de azúcar en una taza de té (Guelbenzu 35).

Amanda y la Historia están completamente asociadas, la desaparición de las luchas políticas, la muerte de Franco, la ausencia de la mujer roja están asociadas como constituyentes del vacío, del sueño que envuelve a Andrés en una vida sin sentido: la del presente despolitizado y ahistórico. El regreso de Amanda, ya sea como recuerdo o como presencia fantasmal es el que pone en guardia a los personajes con respecto a las traiciones que su generación ha cometido, las traiciones hacia sus propios ideales, hacia sí mismos al aceptar las condiciones de una nueva vida alejada de posturas ideológicas apasionantes:

> Había llegado a la conclusión de que la vida se estaba volviendo cada vez más amenazadora desde que cumplió cuarenta años. Los había cumplido y vuelto la vista atrás de nuevo pero esta vez, en lugar del habitual paisaje de caminos cruzados que siempre encontraba ante sus ojos, descubrió a sus dos hijas aguardándole en casa para felicitarle mientras escondían a la espalda el regalo de cumpleaños (Guelbenzu 41).

Es interesante que en esta novela de derrotas los personajes son social y económicamente exitosos, pero ese bienestar esconde agazapado el fracaso de una identidad utópica enraizada en el pasado que vuelve en forma de crisis a empañar el presente. La esposa de Andrés, Isa, no va a aceptar su cargo en Bruselas y, en cambio, prefiere quedarse en casa siguiendo el modelo más tradicional de mujer-ama

de casa que viene desde el pasado. Con ironía prefiere ser la reina que manda en la cocina, "que de algo tiene que valer aquella reeducación progresista a manos de los jóvenes leones de la resistencia antifranquista" (Guelbenzu 167). En lugar de plegarse al éxito del presente, de tomar decisiones, Isa permanece a lo largo de la novela sentada en la cocina recuperando ese espacio íntimo tradicionalmente femenino como propio y recordando un momento original de pureza en el que todo pudo haber sido distinto:

> Recuerdo cuando pusimos suelos de linóleo en la cocina y en los baños. No teníamos una perra y nos repartíamos el trabajo. Andrés no sabía cocinar, conque fregaba como un loco; no fregaba muy bien pero fregaba, eran los tiempos en que funcionaba el principio de la división del trabajo. Fregaba el suelo y fregaba los cacharros, pobre como éramos entonces; como éramos hasta que llegó el primer lavaplatos; todo empezó a cambiar con la entrada en casa del primer lavaplatos; todo empezó a ir muy deprisa; todo el país empezó a ir muy de prisa; eso lo veo ahora, claro (Guelbenzu 228).

La velocidad del cambio los sorprende como si fuera ajeno a ellos y no hubieran participado de él. Hay en todos estos personajes un doble juego de recuperación nostálgica del pasado cargado de ideología y utopías así como de toma de distancia respecto a sus consecuencias presentes. Isa aparece sorprendida por los cambios vertiginosos del mundo y no quiere un trabajo "que quizá acabara por ofrecerle –por venir de donde venía– posibilidades de una carrera de funcionariado internacional a la que ella no era reacia –acaso porque aún creía tener una cuenta pendiente con su pasado político–" (Guelbenzu 42). Isa parece negarse a cosechar los beneficios de un pasado político que la novela no especifica pero que es el que le abre las puertas de Bruselas. El mundo cosmopolita de la España contemporánea no es el objetivo de

estos personajes que descreen de los logros del progreso y preferirían volver atrás. El narrador focaliza los pensamientos de Andrés:

> Isa rechazaría la oferta, lo contempló casi con dolor. Ella lo haría y él continuaría viajando, recorriendo Europa y América con sus productos españoles, sus dietas y su provisión de tabaco negro para cada una de las apretadas sesiones de trabajo. Lo que pareciera otra vez un cambio se había quedado en un simple estremecimiento del tiempo; todo volvía al orden y a la costumbre (Guelbenzu 44).

Andrés sale al mundo investido de los tradicionales atributos españoles desde los productos que vende a su costumbre de fumar sólo tabaco español cuando está en el exterior. Estamos así en el envés de las posturas de los narradores de Marías y Muñoz Molina, que se declaran españoles cosmopolitas contemporáneos y son traductores internacionales. Ellos sí aceptaron el puesto en Bruselas, el viajar de un lado a otro los jerarquiza como españoles (pos)modernos y ninguno de los dos especifica cómo consiguieron el cargo de traductor internacional. En *La tierra prometida* estos cargos se consiguen como recompensa a una historia política pasada gracias al tráfico de influencias. Así como los viajes alrededor del mundo no son benéficos, sino que agotan y necesitan de la cuota obligada de pertrechos nacionales para sobrevivirlos, la prosperidad económica también es vista negativamente como el gran eje sobre el que el mundo gira sin que los personajes le encuentren sentido:

> –*Yo* estoy cansado –dijo Rio–. Pero ¿qué es lo que pasa? ¿Por qué todo el mundo está cansado hoy?
> –Somos un país próspero –dijo Mansur–. Por eso estamos tan cansados.
> López Mansur miró a su alrededor, a la gente que se divertía alborotando el local. […] Gente –pensaba– dilapidando por las noches el dinero y el deseo que acumulaban durante el día. Eramos –pensaba– un país de mierda y en diez años hemos corrido como posesos, codo con codo, junto al tren de la

> prosperidad. Éstos –pensaba– siguen corriendo como si nada y yo estoy a punto de reventar; esta gente, ¿de qué pasta está hecha? (Guelbenzu 47).

El bienestar económico es resultado primero de los últimos años de la dictadura y luego de distintas etapas de adaptación del país a la lógica comercial de fin de siglo XX y la integración a Europa. La novela lo caracteriza como una continuidad entre las lógicas desmovilizadoras y apolíticas de la dictadura y el individualismo egoísta del presente. Cuando Rio le contesta a Mansur que posiblemente esa actitud se deba a que quienes la adoptan son jóvenes, Mansur cierra el diálgo con una imagen que conecta la dominante cultural del presente con el conservadurismo del pasado franquista: "¿Sabes? –le dijo a Rio–, son jóvenes y viejos. No sé quiénes son ni de lo que hablan. Me estoy volviendo viejo y sordo y con mala leche. Me pudrieron los franquistas y ahora también me pudren éstos. ¡Menudo negocio he hecho yo con la vida! " (Guelbenzu 47). Las mejoras económicas y los cambios ostensibles de la vida cotidiana no implican, sin embargo, una mejora en las condiciones de los intelectuales y de la producción cultural. Mansur, como poeta y profesor universitario enfrenta nuevas tipologías de burócratas a cargo de las prebendas, en este caso las de un mercado académico extendido a Europa:

> Uno de esos traficantes de becas. Gente que dice trabajar en la Cultura y cuya ignorancia es tan desenvuelta como la cazadora de falso joven que suelen lucir para reclamar a los guayabos. Un cerebro tan correoso como la piel de la cazadora. ¡Menudos tipos! Siempre están conchabados con el que comanda la expedición cultural; yo te invito a ti, tú me invitas a mí (Guelbenzu 87).

Mansur pierde la oportunidad de viajar que no está motivada por un proyecto intelectual serio: la beca es para quien la recibe sólo una "oportunidad de salir de aquí por dos años. […] No es un país que me interese tanto [el país al que hay que viajar] pero son dos años. Menos trabajo. Peores bibliotecas también…" (Guelbenzu 88). La situación del poeta en pleno desarrollo económico no ha mejorado, y las condiciones éticas en la que se desenvuelve, tampoco. La novela traza las líneas históricas a una España pasada de la que es mejor escaparse: "En cambio el aire, estar en otro aire, en otro lugar donde no te tengan agarrado por los cojones. Maldita sea, ésta parece la España de Machado, profesor y poeta; profesor de mierda y poeta. La España profunda" (Guelbenzu 88). Mansur camina por las calles con su vaso de whisky en la mano, borracho y buscando a una mendiga –en una recreación de la escena de la "clochard" de *Rayuela* de Julio Cortázar– mientras piensa que en París el traficante de becas con su provincianismo a cuestas estará dirigiendo excursiones por lugares "para turistas" mientras él, en cambio, sí conoce profundamente la ciudad y podría organizar expediciones más productivas para los alumnos. El cosmopolitismo de Mansur es derrotado por la imagen del burócrata sin mundo que el Estado contrata para un cargo al que no debería aspirar por sus méritos intelectuales. La preocupación por la oposición provincianismo–cosmopolitismo que cruza la mayoría de los textos de la época expresa la ansiedad de los noventa por encajar en la lógica cultural del concierto internacional de las naciones modernas. Después de años de sentir –reivindicándolo o detestándolo– el provincianismo del país respecto al mundo desarrollado, la obsesión por moverse familiarmente por

paisajes ultramodernos del extranjero parece querer conjurar la maldición del atraso del franquismo. El cosmopolitismo generalizado –en una ciudad como Madrid en la que la mayoría de sus habitantes proceden del interior del país, son "paletos"[6]– se describe explícitamente como una moda superficial del momento combinada con una actitud indiferente e individualista que, en realidad, es una impostura que quiere esconder la permanencia del pasado en el presente:

> Tampoco me importa ver a un par de perros apareándose en mitad de la calle. Antes les tiraban piedras pero ahora ni miran. Ya nadie mira. Todos hacen que no ven y por eso se creen que ya no son unos catetos. Gente de ciudad. Todos durmiendo menos la gente como yo. Duermen hasta estos cerdos que se mean encima con tal de no levantarse (Guelbenzu 154).

Borracho de whisky, Mansur está pasando la noche con los mendigos –los "cerdos" de la cita– buscando los márgenes de Madrid desde donde mira una ciudad que no tiene un lugar para el poeta. Reedita, junto con el que hace Oliveira en *Rayuela,* el recorrido de Max Estrella en *Luces de Bohemia* de Valle Inclán. La ciudad que en esa obra era un oscuro escenario que contrastaba con las luces del título, es ahora una capital moderna y remozada, en la que las "luces blancas amarillas y rojas en haces caprichosos […] le recordaron las postales de vistas nocturnas de las grandes ciudades del mundo" (Guelbenzu 90). La modernización de Madrid no es más que una máscara, una exterioridad que crea la ilusión de cambios radicales ahí donde no hay más que lo mismo con otro ropaje, fruto del paso del tiempo más que de los logros de los hombres: "Ahora la gente llega tarde a la Historia pero se lo

6 Para una caracterización del paleto en relación con Madrid y su inscripción en la cultura franquista, véase *Postmodern Paletos*, de Richardson.

arregla el cine. Las películas de la hambruna española ahora son en color y las de la Gran Depresión eran en blanco y negro. La democracia llegó a este país cuando ya no había más que películas en color y democracia. Somos magníficos" (Guelbenzu 151). La democracia "llega" a España, no se consigue, es parte de un proceso que no se celebra como victoria de los ideales del pasado, sino como parte de una misma derrota. El anclaje político más intenso del texto lo hace Rio, el personaje construido con una voz que recuerda a escritores rioplatenses como Cortázar y Onetti. Rio sobrevivió a la tortura en el campo de concentración pero perdió a la mayoría de sus amigos y a la mujer que amaba. En el exilio de Madrid, su posición es especialmente significativa en cuanto a la toma de posiciones con respecto a la memoria histórica y la recuperación del pasado: "Hay cosas que deben saberse. Yo ya no sé para qué pero no me importa, hay muchos que creen que deben saberse. Gente honesta que se ha pelado el culo allá y acá, qué le va a hacer, así es la vida" (Guelbenzu 160). Después de esta declaración de principios, la narración continúa evaluando la profundidad de la derrota de los personajes frente a un mundo contemporáneo tan distinto al de veinte años atrás. En una recreación de los personajes derrotados de Onetti, que hablan "desde el hueco de un pozo sin fondo", Rio, sobrepasado por el dolor llega a otro estadio en el que el dolor ya no existe, una zona que produce la "ausencia de sufrimiento", y elige el silencio.

> La verdad es que el tiempo se la pasa alimentando a la memoria, sin perdonar un día, de manera que los últimos años he estado haciendo un ejercicio de despojo de la memoria porque yo ya no quiero al tiempo. En algún lugar leí que sólo somos la memoria de lo que somos. Bueno, ahora yo estoy empeñado en borrarla, la cuestión es si me alcanzará a hacerlo antes de que la muerte me

> agarre. […] Ahora estoy borrando. Uno también puede elegir el olvido. La gente va a pensar que es un asunto de retirada, que yo me rajo de todo lo que me sucedió pero no es verdad, yo sé que es un acto de supervivencia (Guelbenzu 221).

La opción de Rio es un trabajo consciente con la memoria para eliminarla y, así, borrarse a sí mismo con ella. La estrategia de Rio se plantea como un suicidio intelectual, con lo que la imagen resultante de estos manejos terapéuticos de la memoria no tiene efectos positivos reivindicables: es un recurso desesperado ante una sociedad que no valora ese pasado, es el recurso del derrotado que no puede reconocerse en un contexto social tan distinto de aquel en el que se funda su identidad, de aquel cuyos recuerdos han perdido hoy el sentido. Las luchas del pasado no tienen ya inserción en las sociedades modernas y esa es la gran profundidad de la derrota: "Yo ya no quiero ni la venganza. ¿Para qué si el problema es que no sé cómo demonios seguir viviendo? Yo necesitaba creer en las cosas para poder hacerlas. Por eso no hago nada. Por eso olvido. Por eso se va a fundir mi país" (Guelbenzu 224). Con un discurso que no es propio de la retórica del Río de la Plata sobre los "años de plomo" pero que reproduce las lógicas de la Transición, Rio plantea la imposibilidad absoluta de conseguir algún tipo de reivindicación en el presente y delinea así la ruta del olvido terapéutico que sirve para seguir viviendo pero que ni cura ni conduce a un futuro venturoso: la falta de recuerdos está asociada a la decadencia, a la ruina de su país.[7] No tiene sentido recordar porque no

7 En el Río de la Plata se habla consistentemente de "justicia", la palabra "venganza" no tiene inscripción en los discursos de las agrupaciones de derechos humanos y de los militantes de los

hay lucha posible y, desde su perspectiva, no la habrá ya jamás: "Otras veces aparece algún imbécil que hace frases y pretende convencerte de que la memoria es más fuerte que el hombre y que siempre habrá un momento en que se abra otra rendija" (Guelbenzu 225).

Se cierra así la aceptación del olvido consciente y voluntario que está teñida por un hondo, profundísimo sentido de derrota que marca a todos los personajes. La historia de Rio sirve para darle al estado de ánimo de los otros personajes –decididamente insertos en las condiciones del mundo moderno despolitizado y sin utopías– una inscripción marcadamente política que en la España de los noventa está perdida en un pasado lejano, mediado por una Transición de la que no se habla, y al que es difícil llegar significativamente. Así, entran en el texto imágenes de jóvenes perseguidos, torturados y asesinados por la represión estatal sin anclar trágicamente el texto en la lucha antifranquista. La de Rio es evidentemente la inscripción más intensa en la historia social y política que se hace en el texto –marcada por la muerte de los compañeros y la consecuente destrucción masiva operada en la vida del sobreviviente–, pero los otros personajes comparten un estado de desolación ante el mundo que la democracia les ha traído. La tierra prometida no es, después de todo, un lugar al que estos personajes hayan querido llegar. Es aquella por la que lucharon cuando eran jóvenes en la dictadura y, sin embargo,

---

setenta, de ahí que no consideremos estas reflexiones como totalmente inscriptas en la lógica de la política del cono Sur y pensemos que en realidad se acercan a las posiciones sobre la memoria histórica española.

como Moisés en la leyenda bíblica, no pueden habitarla. Sin embargo, están condenados a vivir en ella.

El paisaje de Madrid que se dibuja en la novela contiene los elementos claves de la literatura del comienzo de los noventa, que son también centrales en la sociedad de la época: la reconfiguración de la imagen de la ciudad como una capital conectada con el resto del mundo desarrollado, la oportunidad de los que la habitan –ya no son paletos, sino "ciudadanos cosmopolitas del mundo moderno"– de viajar y trabajar en ese contexto amplio, la disolución de las conexiones con el pasado a través del silencio sobre la Transición y la aceptación del pasado más profundo que se vuelve legible en cuanto está desconectado del presente. El resultado no es alentador, porque todos estos elementos no configuran una imagen sólida de la nueva España moderna y contemporánea, sino que detrás de las flamantes piezas que la componen se puede todavía ver el rostro de una vieja España, la "profunda", que ni siquiera pertenece al franquismo sino que parece eterna, retrasada, indisoluble. Lo que se enfatiza en todos los personajes es el aplastante cansancio fruto del paso del tiempo y del sentido de inutilidad de sus vidas. Al final, Andrés reconoce las marcas de la vejez en su piel, que fueron apareciendo década por década, pero es incapaz de relacionar cada una con el momento concreto que la produjo, de leerlas históricamente: "estos pliegues son hendiduras del tiempo más largo, de un tiempo tan viejo como el cansancio. No hay manera de encontrar fechas. Cuando te atrapa el cansancio sientes que está ahí desde siempre, sin memoria" (Guelbenzu 239). El paso del tiempo es un proceso que va borrando las marcas y dejando huellas que no

pueden leerse en términos temporales, una buena imagen para la definición de Jameson sobre la posmodernidad, ese deseo de leer históricamente en un momento que ha olvidado cómo hacerlo. La sensación de una muerte que los rodea a todos –a las víctimas del pasado y a ellos mismos como muertos vivos– cierra la novela dejando una imagen fantasmagórica de estos personajes pertenecientes a un tiempo que ya no se entiende en el mundo del presente. Al final del texto, Andrés está nuevamente en un aeropuerto, pensando en Auschwitz y en su reflexión, viéndose muerto, cita la lógica de los que atravesaron un campo de concentración, los que dicen haber "pasado por la muerte": "Morí entonces, cuando era glorioso hacerlo; después continué viviendo. Morí con mi hermano; continué viviendo. He vuelto a morirme y vuelvo a mirarme ahora, a la claridad del frío y en la enfermedad de la luz que llega hasta el espejo" (Guelbenzu 240).

La aceptación de la propia muerte está cruzada por la de la derrota histórica, por aceptarse como víctimas también de un hecho inefable aunque se haya sobrevivido. Un poco más atrás, Rio había hecho una reflexión similar antes de llegar a decidir su silencio, su suicidio como persona histórica incapaz de insertar su lucha en el presente: "Yo tengo que borrarme también; me borré allá y me borraré acá, con los vivos y con los muertos. Desapareció una manera de vivir, no ninguno de nosotros en particular, qué le va a hacer. Es la vida. Ahora yo sé que es la vida, no más. La puta vida" (Guelbenzu 223). "La vida" es la forma de entender hoy –desde la lógica individualista y personal que caracteriza el presente– lo que antes era "la Historia" que organizaba y daba sentido en forma grupal la existencia de los personajes

alrededor de las luchas políticas en una comunidad en la que estaban integrados. *La tierra prometida* construye así una configuración de los años noventa en la que el gran cambio de la sociedad española –en consonancia con el mundo desarrollado internacional– se pone en cuestión en términos históricos pero no políticos. Si bien la novela acata el pacto de silencio sobre el proceso de la Transición, ese acatamiento es sólo parcial, ya que no sólo no disimula su ausencia, sino que cuenta con la complicidad de un lector que debe tener conciencia histórica de lo que sucedió en las décadas pasadas como única manera de entender la novela. No hay necesidad de explicar cuáles fueron las luchas, qué se buscaba con ellas y, en ese sentido, la novela no recupera la política del pasado: la crítica a un mundo moderno sin sentido construye un punto de vista marcado no por la lucha ideológica sino por una moral básica cercana al sentido común que señala que los cambios son aparentes y la sociedad moderna –con más dinero y horizontes posibles– está organizada alrededor de la injusticia y el sinsentido sin solución aparente en el futuro cercano.

Paisaje después de la batalla

Si bien *Antes de la batalla* de Lourdes Ortiz (1992) tiene muchoes elementos en común con *La tierra prometida*, la novela de Ortiz es mucho más compleja que la de Guelbenzu en la representación de voces individuales contradictorias, lo que hace aún más amplio el papel que al lector le toca jugar en relación con el texto. Los personajes, nuevamente, son "cuarentones con buen sueldo" con tendencias maníaco–depresivas (Ortiz 14). La complejidad de las voces permite representar

discursos que condensan problemáticas sociales profundas que están más allá de lo que los contradictorios personajes discuten literalmente en el texto. Tal vez el mejor ejemplo es Ernesto, el personaje protagónico, que trabaja en un ministerio y tiene pretensiones artísticas, quiere "Escribir 'Fausto' de nuevo o encontrar la hierba de la inmortalidad?" (Ortiz 11). En *La tierra prometida* Andrés también se lamentaba por no poder hacer un pacto para vivir mejor: "¿No es triste vivir en un mundo que no admite a Fausto entre nosotros?" (Guelbenzu 39). En *Antes de la batalla* se verá que sí es posible cuando al final Ernesto haga un pacto de olvido y silencio a cambio de un puesto en una fundación cultural. Es posible ser Fausto, pero todo tiene un precio. Las inquietudes por apartarse de su trabajo bien pago para hacer largas reflexiones sobre la vida y la muerte tienen origen también en una crisis de madurez –ni histórica ni política–, al darse "cuenta de que no tardaría en cumplir cuarenta" (ibid).

> Había terminado por reconocer que el tema no daba para mucho, ¡y no es que lamentara las energías que le había dedicado durante aquellos años!; no era eso, sino la convicción de que lo importante tal vez estaba en otro lado. Además se había acostumbrado a un cierto pragmatismo y a no pedirle peras al olmo. Ya habían pasado los fogosos años del amor ¿romántico? No, en realidad nunca creyó demasiado en eso del amor (Ortiz 12).

El planteo que en la novela de Guelbenzu conjugaba directamente la crisis existencial con la histórico-social-política en la carne de personajes dolidos por una derrota enorme pero enaltecidos por valores morales todavía en pie que seguramente buscaban cierta complicidad con los del lector, se juega en la novela de Ortiz de manera mucho más sutil y compleja. La trama política –aunque puede resultar

fundamental a los ojos de un lector interesado en verla– es sólo una parte más en un entramado más elaborado y marcadamente contradictorio en el que intervienen la misoginia, las aspiraciones artísticas y las exploraciones de otras culturas desde un punto de vista español que se pone en cuestión desde el principio. Los personajes despliegan puntos de vista que no terminan de encuadrarlos en una literaria posición de héroes trágicos como en la novela de Guelbenzu, con lo que el "mapa generacional" que podríamos trazar con la novela se vuelve mucho más problemático y profundo.

Así, las intenciones artísticas, el trabajo con los mitos que se propone Ernesto y que de alguna manera lo enaltece ante sí mismo y otros personajes, tiene un contrapunto en una grosera clasificación de mujeres según la óptica de la experiencia desengañada del cuarentón con dinero que lo desprestigia ante lectores que no adhieran a su postura machista. El evidente desprecio por lo que una mujer puede pensar sobre arte se expone con Maruja. Ernesto ve sus opiniones como torpes intentos de seducción que terminan decepcionando su inteligencia masculina que hace una separación clara entre sexo y arte: "¡Qué pesadas son las mujeres con el rollo amoroso! […] aquella actitud de impaciencia cabreada con la que reaccionó a sus sueños de mujercita culta, que quiere calentar mediante alegorías semipornográficas; porque el cuadro […] no servía para levantársela a nadie" (Ortiz 22). Si Maruja es torpe en sus intentos seductores, Ernesto, por su parte va a realizar una educación sentimental en el extranjero sin que por ello su tono abandone una crudeza brutal que devela una relación violenta con las mujeres y, en particular con

el sexo. La imagen final de estos intelectuales más o menos conscientes de sus limitaciones es la de un provincianismo que contrasta con sus ambiciones cosmopolitas. El viaje al exterior significa finalmente para Ernesto un crecimiento espiritual, sin embargo, un lector crítico podría poner esto en duda, como veremos más adelante. Otras actitudes igualmente controversiales –como un antisemitismo que explota en una conversación con judíos estadounidenses e israelíes– se despliegan en el viaje a Grecia y Egipto y ponen en evidencia aspectos autoritarios anticuados de la cultura española que contrastan con la de los habitantes del deseado "mundo cosmopolita". El viaje le sirve a Ernesto como aprendizaje pero queda en el lector apreciar esa distancia, la constante imposibilidad de alternar relajadamente con personajes no españoles en escenarios internacionales debido a la pertenencia a una cultura misógina, cerrada en sí misma y aferrada a sus tradiciones. Aunque una crítica intensa y profunda puede desprenderse de las diferentes situaciones que plantean los personajes españoles respecto del extranjero, la novela no la aborda directamente.

En cuanto a la memoria histórica, no se explicita el problema que implica la herencia cultural franquista sino que, como la novela de Guelbenzu, respeta el silencio sobre la Transición y no remarca las conexiones con un pasado ominoso que está a la vuelta de la esquina y que transforma el sueño cosmopolita en una impostura. En *Antes de la batalla*, la focalización sobre los personajes hace que las posiciones políticas así como la falta de referencias al pasado inmediato no puedan atribuirse al punto de vista narrativo, sino a la conciencia de los personajes

representados a través de sus pensamientos. Tal vez la mayor virtud de *Antes de la batalla* sea la ausencia de un punto de vista único que le dé al lector una "lección" sobre la época. El narrador implícito no evalúa lo que "transcribe": se limita a narrar desde la íntima conciencia de cada personaje. Lo que se desprende de cada uno y del conjunto final queda a juicio del lector. Un ejemplo claro se ve en las contradictorias reflexiones de Ernesto sobre el antisemitismo cuando en una fiesta una mujer que es estadounidense, gorda, joyera y judía, le trae imágenes inquietantes: "En aquella gordura inmensa se dibujaban como en negativo niñitos escuálidos de redondas tripas famélicas, viejos huesudos, cadavéricos, mujeres con estirados pechos fláccidos de desnutrición" (Ortiz 121). Aunque luego esta mezcla de rechazo con fascinación e interés derive en una atracción sexual, se devela en la primera visión de Ruth una relación complicada del intelectual–artista–funcionario que busca reescribir el mito de Fausto, con el poder económico que la mujer para él representa por pertenecer a categorías que de alguna manera, ponen en cuestión su identidad de macho español: Ruth es estadounidense, mujer, judía, comerciante y rica:

> Ernesto buscaba auxilio con la mirada. El antisemitismo era para él un sentimiento espúreo, difícil de entender, algo que afectaba a otros y que se había concretado en desmanes, campos y asesinatos masivos. No hay ni ha habido, desde hace muchos siglos, se decía a sí mismo, antisemitismo en este país, probablemente porque el número de judíos desde la expulsión en el siglo XV es más bien escaso… Mientras Ruth seguía contando las maravillas de Nueva York, Ernesto se distraía y volvía hacia atrás, a aquella tarde en que él y Ricardo –¿estaba también Lorenzo?– discutían sobre la posibilidad de crear un movimiento propalestino en la universidad (Ortiz 124).

Ernesto no relaciona en ningún momento su antisemitismo con la educación que recibió durante el franquismo y entabla una larga reflexión sobre los campos de concentración y los asesinatos masivos que podría parodiar a la que se hace al comienzo y al final de *La tierra prometida*. No podemos asegurar que se trate de una parodia de una novela a otra, especialmente si tenemos en cuenta que en los noventa las conexiones entre las novelas son tantas que parecen estar escritas siguiendo una tácita consigna común. De hecho, no hay ironía para Andrés en su juicio de "por qué no hay antisemitismo en España". Queda en el lector considerar que la razón que a Andrés le viene a la mente para justificarlo –"porque el número de judíos desde la expulsión en el siglo XV es más bien escaso"– es una prueba de las contradicciones nacionalistas de Andrés, de su participación en la ideología nacional difundida por el franquismo en las escuelas, de su antisemitismo inconsciente o de que en España no hay, efectivamente, antisemitismo. En el caso de *Antes de la batalla*, el punto de vista elegido hace difícil establecer qué se está criticando, ya que los temas que marcábamos como "controversiales" lo son, efectivamente, para nosotros. Sin embargo, alguien que piense como Ernesto no encontrará en la novela elementos que contradigan o pongan en ridículo sus argumentos. La novela delimita un espacio de discusión que está fuera del texto y que se construye en la relación que se entabla entre éste y el lector.

El personaje de Ruth compartirá con Ernesto sus contactos con judíos de Grecia: Allí conocerá a Myrna, otra mujer fascinante... y judía: "la mujer de la perdición, aquella con la que uno podía encontrarse un día, para ya no poder arrancarse... un

nudo que... Lo había intuido desde siempre. Una mujer sólida, esa mujer de la Biblia, ecuánime, generosa, madre y esposa siempre, capaz de cortar con frialdad la cabeza de Holofernes o depositar el niño entre las aguas" (Ortiz 209). Myrna participa de una discusión sobre el estado de Israel con su esposo, Ernesto y una pareja israelí. La poderosa imagen de la mujer extranjera embebida en la mitología antigua de la Biblia desplaza a la joven española con la que Ernesto había viajado a Grecia para filmar su reescritura del Fausto: "De pronto Candela aparecía como una niña sin sustancia" comparada con Myrna que es "capaz de hablar y encadenar un discurso donde apenas cabían las interferencias" (Ortiz 210). La excursión a Grecia y su contacto con estas mujeres judías que lo fascinan, lo hacen tomar contacto con posturas políticas concretas que reencuadran su saber sobre España y sobre Europa. Los extranjeros, a su vez, le ofrecen una perspectiva cultural muy general de su país que deja de lado políticas locales contemporáneas –especialmente el franquismo– y busca una definición global extendida en el tiempo, en el pasado profundo, de la identidad española.

> Ustedes los españoles –decía ahora, dirigiéndose a Ernesto, que asentía intentando sacar conclusiones de aquel larguísimo discurso, mientras iba recordando las palabras de Ariel tan próximas– han sabido extraer precisamente la fuerza expresiva de esos momentos de miseria, del drama humano que se concreta en la visión despiadada de la muerte. Esa mitología forjada en torno al ruedo ibérico (Ortiz 180).

La visión que desde fuera se tiene de España así como la que él como español tiene del mundo exterior desarma las concepciones de Ernesto sobre su cultura y lo deja sin argumentos con los que pelear. El cosmopolitismo recién estrenado de los

personajes españoles se ve asediado en la novela por la imposibilidad de discutir en igualdad de condiciones con extranjeros investidos de riquezas materiales, de experiencia en la discusión de posturas políticas y de información actualizada sobre el mundo contemporáneo.

> Acostumbrado desde hacía algunos años a moverse en un mundo de opiniones tibias y en un ámbito de escepticismo político, donde ya nadie prácticamente se atrevía a defender posturas u opciones con un mínimo de pasión o convencimiento, se sentía desbordado y casi acorralado por aquellas intervenciones llenas de matices, de amor y de violencia que revelaban una coherente visión del mundo. Y así, asustado por la debilidad de sus argumentos, se atrincheraba en posiciones extremas, decidido a no dejarse convencer fácilmente, por muy amables que resultaran sus anfitriones (Ortiz 189).

Sin mencionar al franquismo, Ortiz pone en evidencia las limitaciones que el proyecto de internacionalización español tiene en virtud de sus escasas credenciales frente a verdaderos cosmopolitas que defienden posiciones políticas con algo más que retórica nacionalista. A diferencia de la Europa posmoderna y amnésica de aeropuertos y otros no lugares igualmente homogeneizadores, el paisaje del Mediterráneo –raíz del pensamiento mítico español que conecta la cultura vernácula con Roma y Grecia– conserva todavía una virulencia política que amedrenta a Andrés y le revela su torpeza para desenvolverse en un mundo un poco más complicado que el de los "duty free shops". La escapada mediterránea que en principio tenía sólo intenciones estéticas sin conexiones políticas evidentes –la reescritura de un mito–, pone ahora a Ernesto en un contexto en el que la discusión política sigue activa y en el que su lucidez desmejora ante la potencia de sus

adversarios. Mientras la discusión gira alrededor de cuestiones artísticas, políticas y filosóficas, Ernesto se distrae y se detiene admirado a observar a Myrna y lo que en ella aprecia en ese contexto de discusión intelectual es precisamente lo material y superficial relativo a la "performance" del mundo de los negocios, lo que tiene Myrna de mujer de empresa americana: "Ropa carísima sin ningún tipo de ostentación, un cuerpo bien domado y mimado por la gimnasia y los masajes y un modo de estar…" (Ortiz 187). Más adelante, en la discusión sobre Israel, Estados Unidos y la política en Medio Oriente, uno de los argumentos de los israelíes entra en consonancia con la "distracción" de Ernesto y le da sentido. Desde Israel se ponen en evidencia los contradictorios deseos europeos –España incluida– de compartir el mundo del consumo que representan los estadounidenses y, a la vez, mantener una "pureza" espiritual antimaterialista que define muy bien las contradicciones de Ernesto:

> Si Estados Unidos apoya a Israel es evidente que Israel está del lado malo. Pero lo curioso es que, sin embargo, en su propia vida cotidiana, en sus pueblos y en sus ideologías ustedes [los europeos, los españoles] no hacen sino aplicar el marco de valores, el marco de referencias de una sociedad narcisista e insolidaria como es la norteamericana… (Ortiz 205).

El texto encuadra así el mundo moderno y su aparente falta de política en un contexto político global en el que las elecciones personales son puestas en serie con posiciones políticas concretas. La postura "europea" en la que España quiere alinearse en un nuevo contexto donde las luchas ideológicas han sido neutralizadas devela su contracara de racismo e hipocresía.

> –Ustedes los europeos –decía ahora Joe– se encuentran ahora en un momento curioso, un cruce de mala conciencia. Por un lado han asumido el complejo de culpa del genocidio. Y, sin embargo, precisamente porque era una carga

> demasiado pesada y porque muy en el fondo entre ustedes sigue latente un evidente antijudaísmo, se han apresurado con evidente satisfacción a convertir de nuevo al pueblo de Israel en verdugo. Para ustedes los gentiles sigue vigente la imagen del judío comeniños, el judío que pisotea hostias y blasfema, tan grato a las leyendas medievales y que ha justificado la irrupción durante siglos en el *ghetto* para hacer tropelías (Ortiz 201).

El conflicto en Medio Oriente se vuelve cercano a través de los personajes judíos femeninos (que conectan a Ernesto –y España– con una historia cosmopolita controversial: Estados Unidos, Grecia y, finalmente, Israel) y sirve para insertar una cuña en el paisaje despojado de luchas ideológicas, de la abulia y el desencanto político de la Europa desarrollada a la que España se apresta a incorporarse. La discusión obliga a Ernesto a revisar sus concepciones más íntimas, su ignorancia respecto a la política internacional y su antisemitismo. Myrna resitúa el problema de la falta de política y de expectativas en el futuro en el contexto de Occidente: "Es difícil desde Manhattan o desde Madrid tener una visión universal, global…" (Ortiz 203). La novela relativiza lo que en otros textos aparece como un mal de época que sume a los personajes en la decepción: España está participando de un fenómeno global, pero de escala reducida, la magnitud internacional de la desconfianza en la política no es más que estrechez de miras: hay una visión exterior posible desde la que se puede pensar. Ya en Egipto, Ernesto recibe las enseñanzas de Stefan, un escritor gay que desde la mirada de un europeo desencantado con su cultura trata de vivir en el África árabe para aprovechar de sus enseñanzas y librarse del peso de la lógica occidental:

> Somos una especie que inspira una gran ternura porque es una especie cabezona, una especie que se niega a desaparecer y que desde el comienzo de

> los tiempos se empeña en perpetuarse. Es ése su tema, ¿no? Lo que le pasa es que tiene usted cuarenta años, mal momento para el hombre, y ustedes, los europeos (yo lo soy, pero no del todo), se han dado demasiada prisa en matar a Dios. ¿Qué hacen para llenar el vacío? (Ortiz 228).

El lugar común de los cuarenta años que se repite en las obras de los noventa no sólo remite a la duración del franquismo sino a una de las imágenes que se popularizaron de este como una eterna infancia. Al finalizar el régimen con la muerte del "padre" se decía que los españoles habían alcanzado la mayoría de edad. Los que ahora tienen cuarenta años parecen hacer un balance ahora en estos mismos términos que están contaminados política e históricamente. Aquí, los cuarenta años como edad crítica y momento de revisión de la propia vida es también relativizado desde una perspectiva más amplia que ve a Europa como parte de un Occidente hipócrita que se encuentra sin rumbo después de llevar a cabo sus últimas matanzas. El viaje resulta aleccionador para Ernesto, que comienza a recorrer una ruta –reconocible en la narrativa española de la época, como veremos en el capítulo 3– de ida y vuelta al cosmopolitismo. Varias novelas repiten este movimiento de alejamiento de España hacia el amplio mundo contemporáneo, abrazando un cosmopolitismo que luego se rechaza para volver al país ávidos de identidad nacional. En esta novela, en cambio, este regreso sirve para introducir el tópico del provincianismo, como veremos a continuación.

> Ernesto no dijo nada. Durante siete días había acompañado a Stefan a fiestas, presentaciones, cenas protocolarias, comidas. Y al final había llegado a la conclusión de que los cócteles eran todos iguales, en Madrid, en El Cairo, en Nueva York, y se temía que incluso en Tailandia y quién sabe si en China: rápidas presentaciones, tres o cuatro frases brillantes intercaladas en

> conversaciones anodinas, informaciones genéricas sobre el mundo y una cantidad de alcohol suficiente para acabar con cualquier estómago (Ortiz 234).

El primer paso del viaje consiste en la equiparación de Madrid con otras capitales del mundo, comparación donde –como en la mayoría de las novelas de la época– no falta Nueva York, especie de meca y modelo a seguir –incluso a sobrepasar– que obsesionaba a la Movida madrileña y que la narrativa de los noventa sigue tomando como la capital del mundo desarrollado a la que referirse para volverse internacional y cosmopolita. Ernesto hace luego el movimiento de retorno no sólo a España sino a sus imágenes más tradicionales y hasta costumbristas: "Aborrecía de pronto las sandías y, como los viejos emigrantes, empezaba a soñar con un buen chuletón y unas buenas judías estofadas" (Ibid).

A diferencia de otros textos, el viaje de vuelta al nacionalismo implícito en el deseo de Ernesto no es valorado como positivo, sino que abre la puerta a nuevas reflexiones sobre el ser español y su lugar en el mundo, trayendo a cuentas el infierno tan temido de los improvisados cosmopolitas de la postransición: el miedo a ser paleto. El provincianismo ya venía estigmatizado desde los años cincuenta con la masiva inmigración de las provincias a las metrópolis españolas –especialmente Madrid, Barcelona y Bilbao– y puesto en imágenes por un género popular de comedia cinematográfica que comienza en los sesenta.[8] Sumado a este tópico por el que el nativo de la capital desprecia la falta de mundo del provinciano, está el antiguo problema español de sentirse fuera de Europa. Después de su deseo gatronómico

8 Para un análisis del cine de paletos en relación con la literatura, véase el libro de Richardson, *Postmodern Paletos*.

nacionalista, Ernesto hace una autocrítica de sus propios esquemas de pensamiento, viéndose como el resultado de una relación despareja entre la cultura española y la del mundo exterior.

> Y era verdad que de nuevo todos los esquemas aprendidos, excesivamente simplistas, con los que Ernesto se había movido hasta entonces para analizar o juzgar al mundo árabe le resultaban insuficientes, paticortos y paletos. Había pensado siempre que no es necesario hallarse en medio de la *mellée* para poder sacar conclusiones, sino que era precisamente el alejamiento de un problema, el mero análisis de los datos –que no llamaba objetivos, pero que, de hecho, consideraba tales–, lo que favorecía un juicio ecuánime, más o menos acertado (Ortiz 235).

El periplo por Egipto, con aventuras sexuales en las que Ernesto nota su falta de experiencia y de concepciones más liberales en cuanto al sexo, hace evidente que el problema más grande con el mundo exterior a España no está afuera sino adentro, en los puntos de vista calcificados sobre el extranjero y la falta de costumbre de intercambiar opiniones realmente diversas, así como en la falsa conciencia que lo hace no llamar "objetivo" a lo que en su interior considera como tal. Otra de las viajeras termina de explicitar un provincianismo español anquilosado en las imágenes "for export" difundidas por el franquismo como identitarias y que vemos repetidamente asociadas a repentinos deseos nacionales de los personajes cosmopolitas en las novelas de la época. La visión de Carla confirma que para algunos viajeros cosmopolitas, el provincialismo–nacionalismo español del que Ernesto quiere escaparse es evidente: "No es fácil encontrar españoles en estas tierras –decía Carla–. El español es poco viajero. Poco cosmopolita. Con sus castañuelas, sus toros y su vinito de la tierra… ¿Me equivoco?" (Ortiz 240). Ernesto

termina su viaje confesando que se siente un turista y que no puede ser parte de ese mundo que lo fascina: "Me parece que soy todavía un madrileño que busca emociones y […] me siento paleto" (Ortiz 240). Finalmente, en un burdel tiene una experiencia sado masoquista que comienza con una estilizada descripción de la sala en la que utiliza referencias a Velázquez, sigue con una visión de la experiencia en clave mística católica con referencia a las llagas, la ascención y los discípulos de Cristo y termina con un vocabulario cuartelero a la hora de describir a la prostituta: "¡Menuda anguila! […] Era un modo durito de ganarse el jornal, y la verdad es que la chica se lo merecía. ¡Todo por cinco mil pesetas! Maravillas del tercer mundo…" (Ortiz 320-1). Las intenciones descriptivas estetizantes de Ernesto terminan con la exposición obscena de un machismo teñido de goces coloniales sobre los desesperados del mundo. Las contradicciones evidentes en la narración de la aventura del personaje terminan de disolver las ilusiones cosmopolitas para enmarcarlas en un contexto más amplio: Ernesto sale por fin de los pequeños límites de su mundo a uno mayor, desconocido en el que se siente provinciano, torpe e inseguro, ávido de experiencias que le fueron vedadas hasta ese momento.

En paralelo a la experiencia extranjera del protagonista, Ortiz construye otra zona de debate en Madrid alrededor de los personajes que frecuentan un bar en el que las discusiones sobre política se dan sin ambages ni delicadezas. El espacio del bar, como en la novela de Guelbenzu, conjuga ciertos elementos del extranjero con anclajes locales que permiten construir un punto de vista desde el que discutir la situación de la política española del momento desde una posición más amplia y

abierta al mundo que la que daría la típica taberna o el bar de barrio. Si el dueño del *Union Bar* en *La tierra prometida* era estadounidense y desde ahí establecía una base cosmopolita desde la cual la clientela española podía pensar España, Perico, el tabernero de *Antes de la batalla*, "había leído a Nietzsche y era un aficionado de los toros, la fiesta, las 'nenas chiquitinas' y las aceitunas; una explosiva mezcla de cosmopolitismo y folclore nacional" (Ortiz 65) y está interesado por temas variados y contradictorios: "aunaba un sentimiento antiyanqui, cada vez más aguado y anecdótico, con una admiración desmedida por los ídolos de rock y, sobre todo, por algunas de las viejas figuras del jazz" (Ortiz 66). El bar se establece así como un lugar de crítica con perspectivas internacionales innegables desde el que se analiza el presente. Una de las discusiones gira alrededor de la evaluación de la generación que ahora tiene veinte años desde la mirada de los que tienen cuarenta. Los personajes reconocen que los jóvenes de hoy "Saben más que nosotros, saben de casi todo, pero… en realidad les han hecho pensar que no saben nada" (Ortiz 70) y que viven en una situación de impotencia en la que no pueden hacer nada, como "Niños grandes, sin juguetes –repetía Perico–. Y somos nosotros, los de nuestra quinta, los que tenemos la culpa. Nosotros los que les hemos quitado…" (Ortiz 70).

Como en la novela de Guelbenzu, hay una evaluación del pasado pero en lugar de concluir en la sensación de derrota general que invade *La tierra prometida*, en la novela de Ortiz se trazan claras responsabilidades generacionales: los protagonistas cuarentones sienten que han perdido una oportunidad y que han hecho mal las cosas. El balance sigue siendo negativo, pero la historia los llena de culpa más antes

que de una sensación de derrota. El mundo está peor, los de la nueva generación "sobran" porque "Han llegado tarde al banquete" y no hay un lugar para ellos: si no hubiera SIDA, habría que inventarlo para reducir la población mundial. Se ha creado "una juventud de mierda, que ya no sabe qué hacer y que además tiene adrenalina contenida por un tubo" (Ortiz 71).

> Allá por el norte hace tiempo que lo saben…. Tu Europa, esa Europa que nos quieren vender y que vamos a adornar con castañuelas y sevillanas, lleva casi veinte años muriéndose de asco. En cuanto acabó la reconstrucción. […]. Por eso, espérate, que todavía vamos a ver cosas; mucho racismo, tú, mucha mierda; la gente quiere darse de hostias para soltar mala leche. Eso del pacifismo… también en eso hemos sido sobrepasados: el pacifismo, pamemas, dicen; una antigualla de gente sin huevos… Somos basura de la historia….(Ibid).

Estratégicamente, estas conversaciones tienen lugar antes del viaje de Ernesto y de su toma de conciencia de cuán relativos pueden ser los puntos de vista europeos que en España se ven como actuales y modernos. La escena del bar comienza con un ataque escéptico a la incorporación feliz del país en el concierto de naciones europeas y al limitado punto de vista que ve a Europa como "el mundo" al que España se incorpora inconscientemente: "Somos muy paletos", declara Perico señalando que el mundo es mucho más amplio de lo que los españoles creen: "Pero la cosa es mucho más compleja. ¿Crees tú que entre un catalán y un gallego hay muchas diferencias?" (Ortiz 72). El estigma del paleto se reescribe en la novela en la medida en la que en el fondo la narrativa de la época lo sufre como estigma: el sentirse provinciano, recién llegado con respecto a un mundo del que España vivió

desconectada o en otra sintonía por cuarenta largos años en los que ese mundo cambió muchísimo.[9]

Mientras Ernesto gana experiencia por el mundo; en Madrid, ajeno a los coqueteos cosmopolitas que se están poniendo de moda, Ariel es un intelectual bohemio que lleva una vida ascética y totalmente improductiva. Se identifica con valores españoles románticos que terminan recuperando una esencia tradicional contra el materialismo del mundo contemporáneo:

> Somos aristócratas –había continuado– que vemos cómo se desmorona nuestro viejo Imperio, gente destinada a desaparecer… los últimos románticos. Una mezcla mal digerida de cristiano viejo y señoritismo del diecinueve: el negocio mancha. Eso es lo nuestro: el dinero agujerea las manos, ensucia. Lo nuestro es el ocio, el disfrute, la meditación, el soliloquio y la charla: pero los tiempos no van por ahí. El calvinismo puritano del Norte, el triunfo definitivo de los fenicios es lo que se lleva y nosotros tenemos que resignarnos a contemplar el espectáculo con la elegancia de aquellos romanos que veían cómo su vieja ciudad, la ciudad por antonomasia, era pisoteada por las sandalias cubiertas de polvo de los muchos bárbaros… (Ortiz 97).

Ariel retoma una identidad española deshistorizada anclada en los mitos constitutivos de la nación que lo lleva a proyectarse a la antigua Roma e identificarse con unos valores que se le atribuyen a esa cultura y que, supuestamente, estarían presentes de alguna manera en el español de hoy.[10] Ariel

9 El estigma se verá expresado en la ansiedad por mostrar la comodidad con la que personajes españoles se mueven por paisajes exóticos que antes aparecían sólo en las películas. Posiblemente la solución más creíble a este problema sea la narrativa de Javier Marías y la de la generación X.

10 Desde otros lugares, hay un intento de reivindicar esta línea histórica esencialista. No lo tomaremos en nuestro trabajo, pero hay un idealismo romántico en textos como los de Manuel Vicent, por ejemplo, que diseñan un estilo de vida, un punto de vista mediterráneo que rescata una pureza esencial y primitiva, cuyas raíces se remontan a una pura y desinteresada Roma antimaterialista cuyo espíritu sirve para luchar contra el ruidoso, contaminado y absurdo mundo materialista contemporáneo.

retoma el problema del recambio generacional desde esta dicotomía entre lo espiritual y lo material, condenando el presente como un mundo organizado alrededor de intereses económicos al que él no quiere ni puede tener acceso.

> Ellos, los jóvenes, empujan… son los vándalos, los ostrogodos, los nuevos dirigentes y ellos sí saben moverse en estos pantanos como pez en el agua. Ellos han crecido con la televisión y todo lo que para ti o para mí era importante, todos los valores, las ideas y los principios, que creíamos eternos, imperecederos, se los pasan por… No, no es sólo la política […] Nosotros no hubiéramos sabido qué hacer con el poder en las manos… o… bueno habríamos hecho más o menos lo que han hecho los demás: cambiar la utopía por el pragmatismo y adaptarnos. Pero con mala conciencia (Ortiz 98).

Siguiendo la comparación con el imperio romano, Ariel narra entonces la decadencia de un Occidente idealista ante la llegada de un mundo materialista sin pruritos éticos que avanza como los bárbaros destruyendo un pasado donde había una moral. Como en la novela de Guelbenzu, no se vuelve a los ideales y utopías de la generación anterior ni a lo que motivó su fracaso, sino que se aborda este vacío como si no fuera necesario narrarlo. Ariel lamenta que su generación descuidara saberes como " la lógica matemática, por ejemplo, o la teoría de la información" y que, en cambio, porte "un humanismo trasnochado, un resto de los últimos coletazos de las viejas teorías sociofilosóficas del diecinueve" que los condena a "eclipsarnos como esas señoras de principios de siglo que tomaban el chocolate en compañía del cura de la parroquia…." (Ortiz 99). Ariel es uno de los condenados de la novela, su hijo morirá a manos de Lorenzo –el más exitoso de sus antiguos compañeros– y el crimen no será nunca esclarecido. Desde una profunda derrota, inmovilizante y sin futuro como la de los protagonistas de *La tierra prometida*, pero

con una carga de autocrítica feroz Ariel se plantea la inutilidad de sus saberes: "Somos maestros de la retórica, los últimos maestros de un saber que es jerga, palabrería" (Ibid). Se plantea entonces la problemática imagen de una generación cuyo momento de gloria fue el de la "posguerra desdichada. Nos hemos quedado ahí, esforzándonos en mantenernos de pie por proyectar alguna sombra a nuestro paso" (Ortiz 102), pero en el presente ningún logro de los ideales del pasado puede darse por cumplido. La visión de la derrota es mucho más trágica en esta novela, ya que los personajes no sólo reconocen el triunfo de un sistema distinto al que ellos lucharon por conseguir, sino que también ponen en cuestión la legitimidad de sus luchas pasadas. No queda siquiera la nostalgia por un pasado mejor como la que aparece en otros textos:

> A veces me da la sensación de que nunca, nunca hemos dejado de ser niños bien, educaditos en colegios de curas y de monjas… Salvad a los chinitos, a negritos… Es como si me costara arrancarme definitivamente la hucha de la mano. El buen salvaje… Marx y Rousseau… la cruz y el martillo…[…] Y a lo mejor todo se reduce a que somos pusilánimes, a que hemos crecido en una época en la que había habido ya demasiado horror y nuestros papás nos educaron con un terror visceral a que la cosa se repitiera, el hambre, y todo eso… ¿A ti no te contaron nunca lo de la suela frita y las cáscaras de patata? Somos niños bien de la posguerra. Ernesto… Hemos crecido en barrios caros, con lacitos de seda, y veíamos la pobreza o la explotación como algo malsano, incoherente, que nos agredía y nos perturbaba: el Mal (Ortiz 104-5).

Aquí la historización roza los contornos de una historia pasada compartida a la que no se suele hacer referencia, conectada incluso con el mandato de miedo a la repetición del pasado trágico. El análisis de los motivos por los que la generación que tenía veinte años en el fin del franquismo se embarcó en luchas idealistas está

directamente relacionado con la educación católica que recibieron en las escuelas de la dictadura. La relación es rápida y es el ensayo de una etiología más sutil de la sociedad del pasado que no está cautivada por idealizaciones románticas de la lucha revolucionaria. Al contrario, desde el presente, Ariel se ve a sí mismo como una oveja negra de la familia pero sin exaltaciones románticas: no pretende haber sido peligroso, importante o necesario sino sólo un vistoso personaje embarcado en una lucha sin sentido en medio de una familia de clase media que no podía compartir su punto de vista: "Era el raro, el politiquero, el… no sé, supongo que alguien de poco fiar, de ¡vaya usted a saber! Supongo que para ellos era un tipo curioso, un intelectualillo de medio pelo, que resultaba tremendamente aburrido y bastante pedante" (Ortiz 106-7). Veinte años después Ariel es capaz de verse con los ojos de su propia familia y la imagen que recoge es la del adulto que mira a un joven previsible sin muchas perspectivas de éxito.

Ernesto es conciente de la negrura del punto de vista de Ariel y decide no adoptarlo para poder entonces iniciar su viaje exploratorio a Grecia con su joven novia: "Ni fenicios ni romanos. Si te pones las gafas de ver negro, todo se ve negro y borroso. Y él comenzaba a mirar a través de las gafas rosa pálido de Candela" (Ortiz 111). El texto pone en escena, así, la voluntaria necesidad de mirar hacia otra parte para tratar de acceder a un futuro al que para entrar es necesario dejar de lado el pasado. La decisión de Ernesto de mirar con cristales rosados de niñata tonta para no caer en el abismo de la derrota al que lleva la lucidez histórica es la que, a pesar

de los descubrimientos respecto a los límites de su voluntad cosmopolita, terminará primando en el final de la historia como estrategia de triunfo del personaje.

La novela presenta entonces la integración a Europa y el internacionalismo español como parte de un problema mayor que los españoles no están comprendiendo y llama la atención sobre una crisis que se abre con miras al futuro, que en *La tierra prometida* se expresaba como falta de miras y derrotas. En la novela de Ortiz el mal se contagia a la generación siguiente: la de los personajes principales corre con la culpa de no haber resuelto una lucha que aparece elidida, así como sus enemigos. El franquismo y la Transición –ausentes en el texto– no llevan culpas por el presente y, como en la novela de Guelbenzu, se cuenta con que el lector reponga los sentidos ausentes.

Por otra parte, el personaje de Lorenzo inserta en la novela un punto de vista más radical y conflictivo: es de extracción humilde y ha sabido medrar en todas las épocas con una capacidad analítica y política aplastante. Lorenzo era parte de los movimientos antifranquistas de los sesenta, uno de los miembros más radicales y estructurados del grupo. Luego pasa de Marx a Keynes para comenzar a obtener beneficios una vez que la lucha política se ha acabado. Se casa con Marta, hija de una familia acomodada, y frecuenta prostíbulos en los que consigue niñas menores de edad. Aunque es detectado rápidamente como un advenedizo por su suegro, su enorme capacidad para los negocios lo vuelve una pieza indispensable en la adaptación de la empresa familiar a los nuevos tiempos. Lorenzo es ahora quien desde los lugares claves del ministerio de economía consigue beneficios personales a

la vez que administra dinero público. Los viejos amigos que lo temieron o lo detestaron pueden acudir a él –como lo hace al final Ernesto– para llevar adelante proyectos artísticos o para conseguir un trabajo público rentable. La visión de Lorenzo sobre el arte es algo más descarnada que la de los artistas, ya que divide el mundo entre el viril de los que saben pelear para ganar lo que quieren, y el

> mundo que era el de las mujeres y el de algunos individuos, a los que la falta de adrenalina o de determinadas hormonas, situaba en esa zona intermedia del no hacer, la no voluntad y un pensamiento débil, que seguía nutriéndose de las viejas concepciones de los románticos alemanes, esas almitas tiernas y afeminadas que, en vez de enfrentarse a la realidad, se movían en el terreno de la subjetividad y de los humores. Y en esa esfera incluía no sólo a los homosexuales, sino también a todos aquellos individuos vacilantes, torturados, filósofos de salón o literatos de mierda que se regodeaban en un estéril mirarse el ombligo, mientras fingían una rebeldía que no era más que un modo de mantenerse en su alelada inutilidad; hombres, como el propio Ernesto, que hacía tiempo habían perdido el tren de la historia y que se dedicaban a joder al personal con sus pretensiones de genios incomprendidos o rebeldes sin causa (Ortiz 150-1).

El punto de vista de Lorenzo desde otro lugar del espectro social español, enrolado en un supuesto eficientismo empresarial de los nuevos tiempos, es en realidad el de un gestor del tráfico de influencias en una sociedad corrupta. En el final de la novela, Ernesto tiene ante su vista pruebas de que Lorenzo asesinó al hijo de Ariel y Concha. Es su oportunidad de reconstruir la historia y exigir razones y culpas: "Como el detective de las novelas de acción, abandonado a sí mismo y a su estado de ánimo podía mirar al universo con una cierta benevolencia, permitiéndose traiciones o acciones heroicas, construyéndose o consolidando un parámetro de valores, de opciones, de simpatías o rechazos. Yo lo quiero, yo decido, yo…" (Ortiz 351). Ernesto se toma entonces varias licencias morales: traiciona su integridad y a

su amigo Ariel, tiene una "cierta benevolencia" con los poderosos y así termina "construyéndose o consolidando un parámetro de valores", al aceptar la oferta de Lorenzo para trabajar en "una fundación con bastante dinero y con toda la libertad para... becas, cursos, conferencias. No era tanto por el dinero [...] lo que le atraía era sobre todo la posibilidad de ver gente, de moverse en otros círculos" (Ortiz 380). Excepto Ariel –condenado desde el comienzo por su actitud negativa y su inmovilidad ante el futuro–, el resto de los personajes pasa por un proceso de adaptación –del que la novela da cuenta–: rejuvenecen, se vuelven como niños y se aprestan a vivir una vida mejor. El texto se cierra con Ernesto decidido a olvidar sus sospechas, a no leer la novela con la lógica racional de un texto policial, a no leer causal ni históricamente, a cortar las relaciones del presente con el pasado y, así, poder ignorar todas las pistas que lo llevan a señalar a Lorenzo, su nuevo mecenas, como un asesino: se toma un Alka-Seltzer "que te hace dormir como un tronco y él realmente esa noche necesitaba dormirse de prisa" (Ortiz 380). Esta última línea de la novela sirve como una imagen eficaz del olvido consciente y voluntario que esta generación se impone para poder ingresar en un nuevo orden en el que se puede ser parte –o estar cerca– de la clase dirigente. La novela tiene un prólogo que narra también esta escena privilegiada –la del momento de la elección moral respecto al pasado en función del futuro– y sólo se comprende en una relectura. Allí, Ernesto se dice a sí mismo que debe aceptar su puesto y dejar sus pensamientos racionales en el olvido: "Te sientes protagonista de una novela policíaca y la verdad es que no hay materia. Desde que has aceptado el puesto estás jodido. Te aburres otra vez y

prefieres montártelo de novelita de aventuras. Olvídate…" (Ortiz 8). El texto termina enmarcado por este momento decisivo, la toma de conciencia de que el olvido es la mejor opción para salir adelante, dejando de lado a las víctimas: "Concha ya está tranquila… dejemos reposar a los muertos" (Ortiz 8). En *La tierra prometida*, Rio decidía un olvido desgarrado: destrozado por las circunstancias, por el contexto de un mundo que se desentiende de historias como la suya; decide dejar de lado sus recuerdos para poder seguir viviendo en una condición cercana a la del muerto vivo. Ernesto, en cambio, elige un olvido conveniente que le redituará suculentos beneficios. Es otra manera –más pragmática, menos trágica y heroica– de decidir dejar el pasado de lado para adaptarse a la lógica de un presente que requiere desmemoria.

Ortiz consigue en esta novela una imagen compleja de la generación que tiene cuarenta años al comenzar los noventa, en la que la división de las dos Españas –base del silencio cauto que desde los cincuenta previene la llegada de otra guerra civil– no es ya tan fácil de distinguir en la práctica. Hay, más bien –y como se muestra más directamente en la novela de Guelbenzu–, un nuevo mapa social en el que tomar posiciones que son estrictamente individuales –y morales, en última instancia– respecto a la nueva sociedad. A partir de allí, cada uno busca acomodarse en el contexto de una España democrática movida todavía por un constante tráfico de influencias pero de proyección europea e internacional.

Heidi ya no nos quiere

El centro del aire de José María Merino (1991) comienza con el despertar de Bernardo que inaugura simbólicamente el momento de decisión entre el pasado y el futuro en el que se sitúan estos textos: "Era como una resurrección y aunque no provenía de la muerte real, sino de un insondable aturdimiento, la padecía como si fuese auténtica" (Merino 13). Sale de un tiempo –el de la Transición– en el que se mantuvo aislado de su contexto histórico–social: "No leer, ni escuchar la radio, ni ver la televisión. Ésas son algunas de mis aficiones favoritas" (Merino 15). Durante años estuvo hundido en una depresión causada por un episodio traumático: su mujer lo abandonó para irse con su amigo, Julio Lemes, que ahora lo llama por teléfono para volver a encontrarse con él.

La madre –con quien vive– le recuerda luego de su conversación con Julio que su dolor fue causado por ese que ahora pretende ser su amigo. Aunque Bernardo le conteste con la frase hecha que desde el franquismo se decía a quienes pretendían tener memoria –"todo aquello pasó hace muchos años" (Merino 22)–, la madre no acepta la frase, ese lugar común, y le recuerda la permanencia en el presente, esencia del trauma no resuelto: "Cómo puedes decir eso –repitió ella, como si no le hubiese oído–. Para esas cosas no corre el tiempo. Eso acaba de pasar, está pasando ahora mismo. No dejará de pasar hasta que desaparezcamos todos los que lo sufrimos" (Merino 22-3).

El texto comienza entonces con el planteo fundamental de los noventa: cómo manejar el pasado traumático, si el pasado retorna constantemente y no termina de

cerrarse, si no hay olvido posible. Bernardo siente que su despertar de la mañana no fue en realidad una resurrección sino un sacudón que lo sacó del adormecimiento en el que vivía. Se describe entonces una imagen extrañada de la vida como simulación, como impostura, que es también una constante en la literatura de la época[11]:

> Su extrañeza tenía raíces mucho más complejas que la muerte o la nada. Sentía en los dientes la vibración de la casa, sobre el planeta que giraba en el espacio, y esa era la única percepción certera. Todo lo demás era una impostura: algo que había aprendido y aceptado como propio, pero que no le pertenecía, y que era además sólo parte de un simulacro incomprensible. Él ocupaba un lugar ajeno y se identificaba con un nombre ajeno. Con la fervorosa aplicación de los espías de las películas, había adoptado aquella apariencia, se había familiarizado con el viejo caserón y con sus ocupantes, había asumido como propia otra memoria (Merino 24-5).

Después de varios años de una vida en estado de aturdimiento, de olvido y silencio, llega el momento de reconsiderarse y plantear un futuro posible. Los personajes de estas novelas se encuentran en un cruce de caminos en el que deben decidir una política a seguir con respecto al pasado y al futuro. De alguna manera, esta imagen repetida señala en la literatura española la conciencia del fin de la Transición y el comienzo de una nueva época, marcada también por un posicionamiento ante el mundo exterior. Para ingresar en ella, es necesario evaluar un pasado que ha quedado ya atrás y ver cómo, en qué condición, bajo qué estatus, se lo incorporará en el presente en vistas al futuro.

Julio Lesmes, el amigo que vuelve al pueblo a buscar a Bernardo, es un escritor cosmopolita que anda a sus anchas por el mundo dando conferencias y que necesita

11 Pensamos especialmente en las novelas de Juan José Millás, Justo Navarro y Javier Marías, algunas de las cuales veremos en los capítulos siguientes.

ahora de un anclaje que le dé sentido a su vida: "Las ciudades desconocidas aparecían a sus ojos como nuevos parajes silvestres de aquella isla desierta en que su vida venía transcurriendo" (Merino 28). Por otro lado, la imagen del conferenciante y del visitante honorario, académico de cartel, siempre viene acompañada con sospechas o certezas de impostura que ponen en evidencia la tramoya de una vida construida como máscara. El pasado de Lesmes como escritor que ha abandonado el camino del idealismo llega a través de una anécdota con una infaltable nota de internacionalismo: cena con una admiradora que dice que su libro le salvó la vida cuando iba a suicidarse en Nueva York. Curiosamente, Julio apenas recuerda su libro de poemas, enmarcado en la lucha contra el franquismo: publicado por un editor de "ideas radicales, que entendía su labor como una cruzada contra la dictadura" (Merino 31). La frustrada suicida admiradora de su poesía salvadora le reprocha que "hubiese abandonado la poesía a cambio de una prosa abstrusa y sin sentimientos" (Merino 32).

Comienza entonces en Julio un interés por el pasado que es también un ejercicio de escritura literaria y de memoria:

> sacó del cajón la carpeta de las notas sobre el Patio y repasó los escasos folios que hasta entonces había escrito. Intentaba acumular todos los recuerdos posibles del Patio real para construir con ellos el Patio ficticio. Con el tiempo, había descubierto que las novelas eran el verdadero lugar de la memoria, como esos parques ecológicos donde se conservan especies que, de otro modo, quedarían extinguidas (Merino 84).

Julio enfrenta la escritura de lo que de otro modo estaría condenado a perderse: el Patio es un espacio mitificado del pasado en el que los personajes durante su

niñez inventaban historias a partir de las que leían en las novelas baratas de aventuras. Una amiga que se creía muerta, Heidi, era el alma del lugar y de la actividad ficcional infantil. Julio sospecha –por una foto que vio en la casa de su admiradora suicida– que Heidi está viva y eso desencadena su intención de reencontrar a sus viejos amigos y así poder contar la historia pasada.

Heidi proviene de un espacio contradictorio: una Argentina modalizada más bien como una Suiza literaria. "un abuelo de barba blanca, una casa en la vertiginosa ladera de una montaña, rebaños de cabras, un gavilán, una vida pastoril bajo las águilas que surcaban los cielos de restallante luminosidad." (Merino 125). Desde el comienzo, la novela se plantea los paisajes naturales como espacios puros idealizados. Bernardo hace vacaciones en el campo, en la casa de donde venían su madre y tío Alfonso, "réplica contemporánea de ese territorio original del que, por aquel pecado de los Primeros Padres, todo el linaje humano había sido expulsado para siempre, con el adicional castigo de la permanente nostalgia" (Ibid). A diferencia de los personajes de otros textos que conscientes del cambio que se avecina en la capital del país buscan posicionarse en ella, Julio vuelve al pueblo de la infancia a reencontrar a sus amigos y no tiene intenciones de salir de allí, es un espacio también privilegiado asociado a las posibilidades imaginativas de la infancia. Fue ahí donde comenzó la formación de Lesmes como escritor, gracias a la constitución de esos espacios como lugares de ficción durante la infancia, y su separación con el mundo real:

> El Patio, la ferretería, el laberinto de callejas y plazuelas que rodeaba la plaza, demarcaciones remotas, al margen de las rutas convencionales, donde las ideas y las fantasías crecían sin otra nutrición que los elementos inmediatos –hechos de lo cotidiano, pero también de un aliento impalpable que era sin duda el residuo persistente de fábulas originarias– y donde la comunicación de otros universos llegaba solamente a través del cine, los tebeos y las novelas (Merino 140).

La literatura es parte de ese ejercicio ficcional por el que el mundo real se vuelve distante. Está ahí la gran diferencia con la literatura de Juan Marsé, que aunque basa –como Julio Lesmes– su narrativa en materiales de deshecho recuperados por niños durante la dictadura para elaborar con ellos historias orales, las *aventis* que esos niños construyen sirven para explicar el mundo circundante.[12] En la obra de Marsé los materiales de derribo, los restos culturales desplazados por la cultura dominante y jerarquizante, son elementos que permiten construir una memoria enfrentada a la oficial que da cuenta de lo que quiere ocultarse públicamente. En la novela de Merino, en cambio, se construye una vía de escape que no tiene conexión inmediata con el presente de la dictadura y que en su recuperación también operará, como veremos, como herramienta de olvido. El territorio de los sueños que se construye en el Patio se asocia después con las utopías de los 60 –que son objeto de la crítica de Marsé en novelas como *La oscura historia de la prima Montse* y *Últimas tardes con Teresa*–. Esas utopías son parte de lo perdido y de lo que en la novela se ve después como deseable pero inalcanzable.

12 La literatura de Marsé tiene una inscripción decididamente política que –como la novela de Ortiz– asigna al lector un papel crucial para interpretar la crítica social implícita en sus manejos de la cultura menor con la que se construyen los textos. Analizamos este proceso en detalle en "Un canto en la tiniebla".

Cuando Julio visita a sus amigos, la ciudad le parece abandonada, como si todo hubiera desaparecido siglos atrás. Caminando por el centro de la ciudad desierta con Magdalena y Bernardo, se sienten fantasmas: "Espectros, puros espectros –repitió Bernardo–. Espectros sobre un mundo hecho de simulacros y formas fantasmales" (Merino 146). El retorno del pasado sin conexión con el presente los vuelve irreales por su voluntad de remontarse a un tiempo perdido. Esta historia en la que se narra el intento de rescatar recuerdos, imágenes, personajes, tramas, puntos de vista del pasado, para volcarlos en la novela de Lesmes, termina siendo la crónica de una decepción. Los personajes serán, al final, rescatados de ese pasado que los obsesiona para ser llevados al presente y ser adaptados a él y a su lógica racional que se opone a los añorados sueños juveniles.

En los fines de los sesenta, gran parte del grupo había contraído compromisos políticos que se ven como continuación de las aventuras infantiles de El Patio. Heidi, por ejemplo, es el personaje ausente que motiva el recuerdo y que fue el "alma mater" de las ficciones infantiles. En la infancia, era ella quien "escenificaba en el Patio historias en que todos se encontraban recorriendo lugares exóticos y atravesando peripecias extraordinarias y donde les acechaban continuamente muchos peligros y el riesgo llegaba a menudo hasta el punto de poder perder la vida" (Merino 176).

Esta imaginación utópica aventurera basada en ficciones imposibles tiene después un correlato político concreto: Heidi termina viajando por el mundo para continuar la labor revolucionaria del Che. Se va "a la guerrilla" como un exótico

destino de aventuras similar a los que animaba en su infancia (Merino 159). Presumiblemente, Heidi llegó también a llevar una acción concreta en España: "Magdalena admiraba en Heidi la capacidad para imponer sus fantasías y su valor para asumir los riesgos que comportaban aquellas actividades, que la habían llevado una vez a ser detenida e interrogada, con violencias y golpes que le habían dejado el cuerpo lleno de cardenales" (Merino 194). Su lucha continúa, a diferencia de las elecciones que en esos momentos hicieron sus compañeros "Se fue a China y luego a Chile mientras los otros armaban 'su vida adulta'"(Merino 220). Así, la madurez implica cortar con los sueños de juventud y este replanteo nostálgico que reivindica la imagen aventurera y romántica de Heidi puede llegar a verse como una crisis de los cuarenta años. Heidi se transforma en la imagen de una utopía que sólo termina con la muerte (supuestamente muere en un accidente de aviación) y aunque vista con nostalgia desde un presente en el que el pasado es vuelto a considerarse, la narrativa de la novela comienza a equiparar la lucha contra la dictadura con las fantasías imposibles e inútiles de la juventud. Julio comienza a pensar cómo dar cuenta de todo esto y se plantea una estética posible entre la del pasado y la del presente: "Julio Lesmes intentó rescatar algunos de los temas que les apasionaban en las noches de Facultad: disquisiciones sobre la organización de la vida pública, del papel de las fuerzas sociales, del destino de la literatura hasta del sentido de la Historia" (Merino 172).

Los temas profundos del pasado, sin embargo, no llegan a formar parte de la estética presente de Lesmes: no hay en sus consideraciones ya reflexiones históricas

ni políticas que, como el franquismo, están completamente elididas. Así como las grandes luchas revolucionarias del pasado se dan muy lejos de casa, en China y Chile siguiendo al Che; las estéticas que las explicarían de manera más seria que como meras excursiones aventureras pos-adolescentes también están fuera del alcance del punto de vista de la novela. Hay un giro metaliterario dentro del texto por el que se habla de cómo escribir *El centro del aire* a partir de las consideraciones sobre lo que está planeando escribir Julio: una forma de entender el pasado utópicamente, como sueño perdido de una ya lejana juventud.

> El escenario del Patio era la introducción a un relato que debía empezar describiendo su descubrimiento y su conquista. El destierro y las posteriores aventuras de los primitivos descubridores y conquistadores sería parte sustancial del ulterior desarrollo narrativo. El Patio sería una realidad y una metáfora, aunque en ambos sentidos la fuerza de su espíritu estaría en la imaginación de sus inventores. Los conquistadores, con el tiempo, serían conquistados y vencidos, y perderían al cabo la fe y el alma. Pero el relato del Patio debería mostrar, más allá del fracaso, la posibilidad del esplendor (Merino 179).

Así, la historia contada por la novela, la historia personal de los personajes que está inserta en la realidad española de la dictadura y la oposición a ella a fines de los sesenta, se vuelve una trama de tintes mítico–abstractos sin connotaciones histórico–políticas que conecten el pasado con el presente. Esta desconexión se explicita en el texto como un problema de actualidad en la literatura española de fines de los ochenta y principios de los noventa:

> Durante aquella semana y tras la conversación con María Luisa, había intentado desesperadamente encontrar otro tema, olvidar el Patio de su obsesión y sustituirlo por una historia en que interviniese ese presente que, por otro lado, muchos críticos encontraban soslayado por la mayoría de los narradores de los últimos años. Sin embargo, la idea de escribir sobre asuntos

> relacionados con lo contemporáneo le resultaba insoportablemente aburrida (Merino 263).

La crisis del presente que todas estas novelas están señalando como el triunfo de una moral sin principios éticos, reñida con los ideales del pasado, lleva a Lesmes a renegar de la posibilidad de escribir una literatura que lo aborde, lo analice y proponga una alternativa a su moral individualista.

> La tarde del martes, y a la vista de las noticias de corrupción que ya eran habituales, se le había ocurrido escribir un libro de intención política, que describiese con mordacidad algunos aspectos de la realidad acomodaticia e insolidaria del momento; mas inmediatamente había recordado aquellos tiempos en que la política no tenía otra finalidad que la Revolución, cuando hacer política era como practicar alguna de las Bellas Artes, una forma diferente de escultura, cuyo género literario no podía ser otro que la épica. La política se había convertido en una actividad doméstica, propia de funcionarios, actuarios mercantiles y ejecutivos sin escrúpulos, que se desarrollaba además según unos códigos cuyo lenguaje se había hecho clandestino, por debajo del que aparecía normalmente en los periódicos (Merino 263-4).

La nostalgia por un momento idealizado entre los sesenta y los setenta se complementa con la falta de explicación sobre qué sucedió entre esos tiempos y el presente, no hay explicación de cómo se dio el cambio que arruinó ese pasado idealizado. En cambio, sí se explica qué pasó con el mundo añorado de El Patio, que se sobreimprime con el pasado perdido: se trata de un proceso natural ahistórico asociado con la pérdida de la juventud, de un tiempo idealizado en el que todo era mágico, de un punto de vista cándido e inocente, desentendido de los males del mundo. Comienza entonces una contaminación entre los dos espacios que va a terminar homologando los procesos históricos ausentes a los ciclos naturales en los que se insiste para explicar el mundo. La política real, la que se practica en los

ámbitos del poder termina asociada a ese mundo que acabó con la poesía y la magia, como puede percibir Bernardo, cumpliendo uno de esos "ciclos naturales":

> Advirtió que, tantos años después de la muerte del dictador, su nombre permanecía dando nombre a la Calle Ancha y recapituló las historias municipales que acababa de descubrir en el periódico, las greñas que dejaban traslucir puras reyertas de clanes políticos y las tensiones entre el alcalde y sus concejales, que sugerían las estridencias del celo en un gallinero.
> Todas las revoluciones han fracasado ya y unos caciques parecidos a los que nos trajo Roma hace dos mil años –porque los anteriores no tenían tanta ciencia jurídica– manejan los dispositivos, pensó, y evocó con simpatía la figura de Magdalena, inclinada sobre sus albaranes (Merino 210).

La repetición constante de los sucesos políticos genera una imagen mítica de la historia en la que los hombres no tienen injerencia posible: ha sido así desde siempre.[13] Los ideales que soñaban con cambiar el mundo no son más que fantasías juveniles sin inscripción en la realidad. Magdalena, hoy una empresaria conservadora y exitosa que en el pasado siempre estuvo al margen de las utopías de Bernardo y Julio, aporta al grupo una visión terrenal y adulta de la imagen de los dos amigos cuando en la universidad formaban una peña que desde su visión en el presente es vista como autoritaria.

> Eran duros y burlones. Valoraban la forma más cáustica de la inteligencia como la única aceptable para analizar el mundo y condenaban al corral o a la cuadra a quienes no aprobaban sin objeciones su fe. Por el contrario, en lo que se refería a su fe eran dogmáticos y sectarios y no podían tolerar siquiera una sombra de ironía (Merino 229).

La visión de Magdalena es muy crítica con las formas de los jóvenes de los sesenta y no los sitúa en el contexto de la lucha contra una dictadura ni en la

13 Como en otras novelas, los romanos aparecen como ancestros de los españoles contemporáneos a la hora de mitificar la historia.

circulación de las teorías de izquierda en los medios universitarios de occidente. Al contrario, considera la conducta de los jóvenes amigos más bien como un pecado de juventud evitable en el que ella no cayó. Magdalena juzga el pasado desde la lógica individual del presente que recomienda construirse un futuro como adulto individual antes que jugar a los proyectos colectivos de las izquierdas revolucionarias o de los niños que jugaban en El Patio, dos fantasías que se van homologando a medida que avanza el texto. Las utopías del pasado, desde su punto de vista, son una pérdida de tiempo propia de jóvenes que no piensan como adultos: seria, racional, pragmática, productivamente.

> Así, mientras ellos continuaban cada vez más entregados a su fe –al menos, mientras no debieron afrontar la vida desde la condición adulta– ella percibía fluir el tiempo a su lado como un arroyo que no podía detenerse y se seguía sintiendo crecer como si un día su cuerpo fuese a salirse de la piel que lo cubría (Merino 231).

El pasado se entiende desde el presente a través de estos procesos ahistóricos que le dan sentido al paso del tiempo. El fin de la dictadura y de las luchas políticas se unen a las mudanzas a los pueblos como parte de una misma narrativa en la que todo se produce "naturalmente", como la muerte de Franco –ejemplo paradigmático que el texto utiliza para mostrar cómo lo biológico y lo histórico están unidos en una sola causalidad–:

> Entonces, cuando ya Bernardo y María Luisa llevaban casados más de cinco años y Julio Lesmes se debatía en los últimos episodios de su historia política, regresaron de su largo viaje Heidi y Anselmo. La dictadura se había extinguido con la muerte natural de su creador y Magdalena todavía no había vuelto a la ciudad natal (Merino 232).

Los personajes comienzan a asentarse, a "sentar cabeza" con las lógicas de la vida adulta mientras la sociedad española pasa de la dictadura a la democracia gracias a la "muerte natural" de Franco. Los procesos se dan previsiblemente, sin que la lucha revolucionaria haya influido en el fin de la dictadura ni que el desengaño de la Transición afectara la lucha política de Julio. Todo sucede como parte de una causalidad ajena a la agencia humana, como parte de una serie natural de sucesos esperables. A destiempo con la historia, Heidi vuelve de sus excursiones revolucionarias "en un gran momento. Venimos a luchar, a empujar" (Merino 233), cuando ya no hay nada que hacer y sus palabras se vuelven ridículamente infantiles. La imagen revolucionaria de la pareja se debilita aún más cuando Anselmo muere por causas que al principio se creen parte de sus compromisos políticos pero que luego se descubren parte de una historia de actividades delictivas (Ibid).

Así, la novela impide reconstruir linealidades causales de la historia para establecer en cambio lógicas más cercanas al "sentido común" sobre los procesos naturales de la vida de los hombres. La descalificación de los activistas políticos considerándolos como delincuentes comunes también responde a la misma lógica: es un lugar común del discurso de los medios masivos. "La realidad era sin duda mucho menos excitante que los sueños, estaba fabricada con la misma vulgaridad de sus familiares y de sus amigos y consistía en la cotidiana gestión de asuntos que obligaban a rellenar formularios" (Merino 235). Lo real desmiente entonces la magia de los mundos soñados, el de los juegos de la infancia y el de la revolución social

que, en virtud de la comparación constante, también se transforma en un juego juvenil.

> –Estaba pensando en esos años. Lo malo no es que el tiempo haya pasado vertiginoso, sino que hayamos olvidado tan fácilmente cómo éramos. […]
> –¿Cómo érais?
> –Éramos –repuso tajantemente Julio Lesmes–. Existíamos. Intentábamos transformar el mundo.
> –Érais unos jovenzuelos que se hacían los duros y despreciaban a todo el mundo –dijo Magdalena, con tono sarcástico. […]
> –Estábamos vivos –exclamó–. Creíamos en cosas decentes, éramos solidarios, pretendíamos aprender el lenguaje de los pobres (Merino 298).

La lucha de los años sesenta pasa a ser vista desde los cuarenta años y la seriedad de Magdalena –legitimada por su éxito económico como empresaria eficaz–, como una impostura a la que es necesario demitificar. Si las novelas de esta época suelen poner en duda la verosimilitud de la vida cosmopolita que España estrena vertiginosamente, *El centro del aire* comienza de la misma manera –con Bernardo sintiendo que los últimos años los vivió fingiendo y que podría mirar con esperanzas hacia atrás– pero sin embargo, poco a poco va demoliendo la imagen mítica y nostálgica del pasado reivindicando criterios de lectura e interpretación más cercanos al presente, los de la eficacia y la productividad: "Si vieras lo ridículo que resultas hablando de solidaridad y de idealismo. Un tipo que siempre ha ido a lo suyo, utilizando a la gente. Bastante daño le hiciste a Bernardo. Como has hecho con María Luisa, tirándola a la basura cuando ya no te servía para nada" (Merino 299). El idealismo de Julio –que esperaba escribir una novela sobre un idealizado pasado lleno de utopías para regalársela a María Luisa– se resquebraja cuando se entera que

ella está muy enferma sin que él supiera nada. Los otrora jóvenes idealistas son incapaces de llevar adelante una praxis coherente con sus proyectos, tal como le reprochaba duramente Magdalena en la cita anterior.

> El horror era tan pegajoso como aquella humedad fría que soplaba sobre su rostro y Julio Lesmes sintió el suelo del muelle, comprendiendo que aquella isla era la isla verdadera de sus ensoñaciones y que lo que Magdalena le estaba contando no era sino un recuerdo; pues hacía muchísimo tiempo que él había naufragado allí, donde estaba irremediablemente solo, aunque la evocación de algunos fantasmas consiguiese, a veces, una misteriosa verosimilitud (Merino 302).

Si bien se embarcan en un viaje a unas islas a buscar a una resucitada Heidi –con el financiamiento económico y la compañía racional y práctica de Magdalena–, que puede devolver la ilusión al presente, la expedición choca constantemente con la dura realidad que vuelve los sueños del pasado completamente inútiles. Después de visitar a una mujer que se parece a ella, que cría a unos hijos frente al mar y que reconoce al grupo como a sus viejos amigos de la infancia, Julio Lesmes deja de lado sus intenciones de escribir una novela sobre los pasados utópicos –el de los juegos de la infancia y el de la lucha antifranquista, homologados a lo largo del texto por un mismo punto de vista irreal, irresponsable, sin asideros– y siente que debe volver a aceptar la lógica del mundo real: "Aquel viaje extravagante había demostrado que, como en el campo de los fenómenos geológicos, los asuntos de la gente se iban depositando al fin hasta ocupar estratos inmóviles y perennes, y se sintió alegre de haber resucitado en un mundo sin Heidi" (Merino 326).

Frente a la casa, ni Bernardo ni Julio entran a ver el patio de atrás, donde juegan los niños de la mujer que se parece a Heidi. Magdalena, en cambio, sí lo hace. Ese

gesto de curiosidad que parece recuperar algo del pasado, enternece a Bernardo. Magdalena lo encara más tarde preguntándole si finalmente cree de verdad que Heidi está muerta y Bernardo contesta que sí. "–Puede que acabemos entendiéndonos –dijo ella, con un suspiro–. Pero no me atrevo a fiarme de ti" (Merino 329). Como dueña del dinero que atestigua su capacidad para lidiar con la lógica dominante del mundo contemporáneo –que es también la del mundo que se avecina–, Magdalena domina la relación entre los dos y toma a Bernardo declaración sobre sus creencias, para ver si ha dejado de lado las utopías, los sueños improductivos, la fantasía infantil representada en Heidi y puede de una vez considerar muerta esa etapa de su vida para comenzar otra, más productiva. Magdalena sólo considera a Bernardo como su futura pareja si se comporta como un adulto y renuncia a sus ambiciones juveniles.

La novela de Lesmes, por su parte, corre ahora peligro al descubrirse el carácter extinto de los elementos que pensaba recuperar como eje activo de su narrativa. En lugar de resucitar la utopía, de dejarse embelesar por ella y enamorarse de los sueños de juventud, Lesmes siente ahora que está trabajando con carne muerta: "Se escribe una novela para oponer al azar que nos rodea un ejemplo de certeza, un objeto que tiene justificación y sentido, pensó, pero para escribir una novela es necesario tener la seguridad profunda de que merece la pena engendrar algo cuyos elementos provienen de un cementerio" (Merino 335). La reflexión sobre la novela de Lesmes completa entonces su giro metaficcional: tenemos entre manos ese texto que, fascinado por el pasado lleno de utopías juveniles, termina negándolas para asentarse en una realidad más prosaica. Las reflexiones de Lesmes, su viaje a la isla

perdida a buscar a la mujer idealizada, la recuperación de los viejos amigos, todo es "asunto de una novela que alguien estaba escribiendo, un autor que había decidido asignarle a él el papel de escritor, obligándole a escribir también una novela con el mismo asunto" (Merino 336). El desengaño ante la pérdida de la utopía no lo motiva a continuar la escritura y se ve como personaje de una novela ajena. La única conclusión que saca de su destino de escritor cuya obra se sobreimpone con la de otro que lo escribe y que termina decidiendo su suerte es que con esta imagen se puede "lograr uno de esos artificios literarios valorados por algunos especialistas" (Ibid). Así, el descubrimiento de su impotencia y de la imposibilidad de decidir sobre su propia vida, de ser personaje de un autor que lo guía, no le provoca a Lesmes una inquietud mayor que la de la valoración de la obra en medios especializados. La historia que cuenta *El centro del aire* es precisamente la categorización de las luchas antifranquistas de los años sesenta y setenta como sueños utópicos de una juventud sin capacidades concretas para la vida adulta, en un mundo regido por procesos naturales inalterables contra los que es inútil luchar. Es precisamente este el punto más interesante de la novela como obra de la época: la estrategia que utiliza a través de la personificación de una Heidi improbable e infantil y la identificación de sus fantasías con las utopías políticas en un orden regido por leyes "naturales" cercanas al sentido común y ancladas en las lógicas del presente.[14]

14 Heidi remite a los dibujos animados japoneses de Atsuji Hayakawa y Masao Kuroa (*Arupusu no shôjo Haiji*, 1974) basados en la novela de Johanna Spyri, que con abuelo en las montañas y cabras incluidas fueron éxito en España durante los últimos setenta y primeros ochenta. Se trata de un ícono infantil fácilmente reconocible por un público amplio.

Estas modalizaciones de la historia contrastan radicalmente con las de *Antes de la batalla.* En la novela de Ortiz, la lógica racional atribuida al género policial es la que voluntariamente no quiere aplicarse para hacer justicia, como si sólo perteneciera al ámbito literario, dejando en el lector plena conciencia de la voluntaria ceguera que adoptan los personajes para no leer el mundo real.

El corolario a la novela de Merino ancla la novela en su contexto y en sus "olvidos". Lo que no se menciona, el silencio voluntario de los noventa para enfrentar el futuro tiene lugar en la trastienda, en el patio apartado del mundo, en la isla donde una Heidi resucitada vive su pequeña utopía de criar hijos con cabritas frente al mar. Magdalena entró a la casa y habló con ella mientras sus amigos dejaban de lado sus sueños infantiles.

> –Todos llevamos dentro el niño que hemos sido –dijo la mujer, con soniquete sentencioso.
> –Es posible –repuso Magdalena–, pero no hay más remedio que crecer.
> –Es tan aburrido crecer –exclamó la mujer, soltando una risa–. En esta isla no es preciso crecer, si uno no quiere. Yo estuve creciendo hasta que la descubrí. Ahora me paso el día jugando, como ellos (Merino 343).

Como Peter Pan, Heidi se niega a ingresar en la vida adulta con la que se caracteriza el abandono de las utopías en la novela y en lugar de "llevarles a todos a una isla dormida en el invierno, entre los simulacros de un pasado que ya no les pertenecía a ninguno de ellos" los deja abandonar sus sueños, y, así volver ajeno un pasado que alguna vez fue de todos (Merino 344). Magdalena pacta el silencio de su descubrimiento con Heidi y luego hace un pacto comercial, para vivir el futuro en un mundo que les deja suficiente libertad a los adultos:

> –Siempre que tengas algo que quieran comprar o dinero para pagar lo que te venden, y fuerza para que no te obliguen a comprar o a vender lo que no quieres –dijo Bernardo.
> –Ya sé que no te voy a convencer –contestó ella–. En este país se ha creído siempre más noble imponerse por la violencia y hacerle tragar al otro nuestras ideas (Merino 345).

Evidentemente, Magdalena sabe –en términos históricos– de qué se está hablando en esta novela, más allá de los juegos juveniles y de las representaciones idealizadas del pasado. Ha conseguido un marido que volverá a ejercer la abogacía y a aplicar sus conocimientos y sus proyectos para cambiar el mundo en el contexto racional y tabulado de la política del municipio: "Y empezar a meterte en la vida de la ciudad. ¿No dices que te molesta tanto que sigan aquellos nombres en las calles? ¿Y toda esa porquería municipal?" (Merino 348). Magdalena es realmente eficaz en el reencauzamiento de un soñador utópico de los años sesenta de cuyas luchas políticas la novela –respetando el silencio de los noventa– no nos da ninguna información: ahora puede incluso hacer política pidiendo el cambio de los nombres de las calles que lleven nombres que recuerden la dictadura. Sin embargo, Magdalena no es simplemente "una fenicia" –como se define– frente a "vosotros [que] os considerabais héroes" (Ibid), ella también estuvo enamorada de esos niños y esos jóvenes en mejores tiempos:

> Magdalena contemplaba aquel rostro cercano y le parecía el de un desconocido. Ya no era el del Bernardo niño que gritaba exultante en los juegos del patio ni el del joven a la vez petulante e indeciso que a veces le hacía confidencias sobre sus aventuras políticas clandestinas frente a un plato de churros.
> Comprendió que era muy difícil que el porvenir de los dos pudiese coincidir y sintió una súbita añoranza (Merino 349).

Sobre el final, ella también se ve afectada por el pasado que vuelve constantemente, pero se reprime y vuelve a reafirmar pactos de convivencia con los que llevar adelante una supervivencia racional, sin pasión, ilusión ni locura. La novela termina, casi como *Antes de la batalla*, con los personajes yéndose a dormir luego de concertar estos pactos que aseguran el futuro, con la fiesta en paz. En la novela de Ortiz, en cambio, el protagonista con un último resto de conciencia quería dormirse para no seguir pensando. La de Merino con el afianzamiento del dominio de la pragmática Magdalena sobre el sometido Bernardo, y el sueño no es un escape del presente: hay un plan para el día después, el de abocarse al trabajo: "Ahora, a dormir –dijo [Magdalena] con firmeza, asumiendo por una vez su tutoría–. Estamos muy cansados y mañana hay que madrugar" (Merino 350). El día siguiente promete ser mejor, con Magdalena a cargo del diseño de una nueva vida que deje el pasado atrás y encare el futuro productiva, maduramente. Queda atrás el mundo de los niños y llega el momento de ser adultos. Magdalena se hizo cargo de una tecnología para manejar ese pasado incómodo considerándolo "cosa de niños", "pecado de juventud" y poniendo las bases –el dinero–, para pasar de página y entrar en la edad adulta. En esta imagen se puede ver la concreción de las ambiciones de la Transición: con el pasado neutralizado es posible dedicarse a medrar siguiendo las reglas nuevas sin hacer preguntas sobre ellas.

He vivido, he viajado, he bebido y he escrito

En la lucha final, de Rafael Chirbes (1991) también pone en escena una imagen del replanteamiento de la historia de la generación que enfrentó al franquismo, a la luz de un presente en el que sus integrantes cumplen cuarenta años, ese límite altamente simbólico desde el que se mira el pasado y el futuro. No es casual la relación entre los títulos de estas obras. Excepto la de Merino —que es una novela de reeducación en la desestimación del pasado— todas recuperan la lógica de un espacio de combate que está delante, la de Guelebenzu refiriéndose a un lugar mítico anhelado por mucho tiempo y al que hay que evaluar en el presente para ver si realmente esa "tierra prometida" merece la pena del esfuerzo pasado. La de Ortiz presenta la lógica de la inminencia, ante una batalla que nunca vemos llegar y que resuena irónicamente si se piensa en el pasado cuando las batallas eran más concretas y estaban cargadas de sentido. Asistimos a los preparativos para ingresar a una lucha que se ha despojado, vemos al final, de cualquier tipo de idealismo y contenido que la guíe, más allá de la obtención de beneficios individuales. El libro de Merino señala también un espacio central pero que se encuentra en ninguna parte porque el pasado que se quiere señalar ha desaparecido para siempre. La descripción que hace de la adaptación de sus cuarentones al presente es posiblemente la más pragmática y la que está narrada en términos más naturalizados para producir la disolución del pasado incómodo en un presente más racional y conveniente. *En la lucha final* cita un verso de *La internacional* pero la novela lo "traduce" al presente: uno de los personajes va a morir defendiendo lo que es de él y ese personaje es el

más rico de todos. Los términos de las luchas se han invertido en los noventa y las batallas que están librando los que antes defendían sus ideales son otras, completamente distintas. Estas novelas son un modelo de lo que nos gusta llamar una literatura de la inminencia, que narra las decisiones de un mismo grupo generacional que se repite entre los textos –como si fueran varias interpretaciones de una misma pieza– en el momento de enfrentar el futuro. En los textos llega un momento de reflexión para los personajes que los lleva a pensar el pasado y, en consecuencia, enfrentar lo que les queda de vida, construirse de alguna manera frente a un tiempo que llega a pedirles una definición.

En la novela de Chirbes los protagonistas son un grupo de cuarentones exitosos en el comienzo de los noventa que responden al mismo perfil de los personajes de las novelas anteriores, aunque con explícitas conexiones políticas que aunque se nombran en segundo plano, ponen de manifiesto la inserción de los personajes en la sociedad española contemporánea. Carlos y Amelia son la pareja exitosa y de moda. Carlos ha logrado una excelente posición económica y con ella compró la inteligencia de Amelia, la mujer bella deseada por todos y que aún busca sin rumbo amantes ocasionales que la rediman de una vida sin gracia.[15] Después de muchos años en el extranjero, llega Ricardo desde exóticos lugares con varios textos bajo el brazo que lo

15 Nuestro trabajo podría fácilmente replantearse a partir de cómo se establecen deseos sobre personajes femeninos que se llenan de sentidos socio–políticos. Más allá de la interpretación inmediata de la mujer como la sociedad española, hay que contar con el rol secundario que la mujer cumplía en el rígido esquema vertical de la dictadura y el consiguiente peligro que la transformación del rol femenino implica. En *Corazón tan blanco* esa centralidad también estará destacada: las ansiedades del narrador tienen origen también en la presencia de su reciente esposa y en el manejo que ella hará del pasado familiar una vez que lo conozca.

ubican como un gran escritor de estilo inimitable. Había desparecido por quince años –aunque no se aclara, podemos pensar que se fue poco después de la muerte de Franco– y trae con él todo el aire de los años de la utopía y el idealismo anti franquista que ahora, sabemos, no conviene recordar. Amelia se fascina con esa imagen del pasado que –como en las novelas anteriores– conjuga nostalgia con peligro, el aroma de un tiempo ido:

> Llevaba en su interior un mundo inocente que a nosotros se nos había convertido en cenizas. Bueno, parecía llevarlo. Pensé en Rimbaud. Pensé, aunque no me hubiese atrevido a decírselo a Carlos, que era el único de nosotros que había guardado dentro un niño y que, al mismo tiempo, había madurado de verdad. (Chirbes, *Lucha* 31)

Como en *El centro del aire*, hay algo de infancia en ese pasado perdido, pero aquí el que regresa no se infantiliza como la pastoril Heidi, sino que trae una carga de frescura que choca con el enrarecido aire del presente de bienestar mezclado con desengaño. Los recorridos de Ricardo por el mundo privilegian lo exótico antes que lo eficiente del desarrollo: desde unas coloniales Filipinas hasta las siempre intelectuales y románticas París y Roma, y las lejanas Budapest, El Cairo, México y Fez. A diferencia del frustrado Ernesto de *Antes de la batalla*, Ricardo "Había vivido […] en todas esas ciudades y en ninguna de ellas había sido un turista". (Chirbes, *Lucha* 23). Sin embargo, Ricardo despliega un previsible cosmopolitismo que desde el principio se caracteriza como falso. En la descripción de su persona hay siempre un aire de impostura, de fantasía que le da a todo lo que cuenta un aire de ficción. Amelia, sin embargo, está fascinada con él y con su "saber inútil", mientras Carlos, por su parte, desprecia esas fantasías sin valor. Las frases supuestamente literarias

de Ricardo son en realidad "expresiones que rozan la fotonovela" pero encantan a una Amelia que aunque no es romántica, las considera como valiosas (Chirbes, *Lucha* 25): "Amelia tenía que saber que esas frases no le pertenecían, pero las aceptaba. A lo mejor todo se redujo a que necesitaban inventarse un pasado porque sólo allí detrás eran capaces de sentirse" (Chirbes, *Lucha* 27). La novela introduce entonces una de las opciones que se repiten insistentemente en la literatura de la época: cuando el pasado es especialmente incómodo es muy estratégico inventarse uno. Así, cuando se descubra la impostura de Ricardo, el texto hará explícita la necesidad de generar un pasado tolerable como salida posible para una época que prescribe olvidarlo. De alguna manera, las narrativas que ponen en escena la impostura de una identidad soñada y conveniente para los nuevos tiempos están poniendo en escena una solución posible al problema que plantea Gregorio Morán respecto al necesario olvido de la Transición:

> Los pasados son intransferibles. Constituyen la trayectoria vital de cada uno, su biografía, lo único auténtico e imborrable, porque lo demás son reflexiones, frustraciones, sueños y ambiciones; lo que pudo haber sido y no fue. Cuando se entra en la residencia sin retorno de la madurez se actúa en función de que aquello que es la vida de cada uno está encauzado, y esa experiencia personal no es más que pasado (Morán 76).

Estas novelas toman estas "reflexiones, frustraciones, sueños y ambiciones; lo que pudo haber sido y no fue" y enfrentan a sus personajes con ese espejo indeseable. Los de *La tierra prometida* lloran por lo que no fue y sienten la derrota, los de *Antes de la batalla* se desprenden de ese pasado dejando al lector el juicio de

este acto y los de *El centro del aire* denuncian el carácter infantil y utópico de esos sueños, inútiles ya para vivir una vida adulta.

El personaje de Ricardo les trae a sus viejos amigos el desafío de enfrentar una imagen anacrónica e indeseada: desde el exterior, desde un lugar no afectado por los pactos de silencio y olvido, desde una zona no afectada por el desengaño, llega otra forma posible de ser adulto conservando aún la frescura perdida de la juventud: si el pasado no puede recordarse, entonces es mejor inventarse otro.

Ricardo, con la ayuda de una apasionada Amelia, decora su casa con diversos objetos que trajo de sus viajes exóticos y la convierte "en un supuesto museo autobiográfico, una especie de casa de indiano del siglo pasado" no solo llena de resonancias coloniales sino también despojada de referencias a la historia que quiere borrarse, la de la Guerra Civil y la posterior dictadura (Chirbes, *Lucha* 27). Ricardo se construye con los lugares comunes del aventurero romántico de la novelística más barata "He vivido, he viajado, he bebido y he escrito [...] 'Cada cosa decía él', como en un bolero 'es un instante de mi vida'" (ibid)– que sirve para construir una identidad vacía que evite la maldición del pasado contaminado por los pecados de la Transición de la que hablaba Morán: "Después de enseñarle los montones de carpetas que contenían los inéditos, le aseguró a Amelia que su mayor empeño estribaba en 'no ser nada, no emitir ninguna voz, no turbar el silencio del espejo que refleja limpiamente el camino'" (Chirbes, *Lucha* 28). El proyecto de disolverse en una voz puede leerse, cuando leemos los noventa desde sus operaciones de encubrimiento del proceso de Transición, como otra de las opciones para

deshistorizarse y que nadie pueda reclamar responsabilidades por el pasado. Sin embargo, leída en relación con el espíritu de la época, la ambición de ser nadie tiene un aura de idealismo espiritual y antidemagógico que parece enfrentar el individualismo feroz y el culto al yo dominante en ese momento. En este sentido, la novela contiene voces lo suficientemente lúcidas para develar el carácter anacrónico del discurso idealista de Ricardo poniéndolo en serie con la cultura española de la Movida.

> No me parece grave que él lo dijera. Tras el paréntesis de la ausencia, podía añorar el lenguaje adolescente. Resulta más alarmante que esa retórica no le rechinase a Amelia, adaptada a vivir como pez en el agua en el Madrid de los ochenta, donde queda poco lugar para el idealismo. Parece difícil imaginarse a esa mujer, con su finísimo sentido del ridículo, dejándose envolver por los susurros que Ricardo le robaba a la literatura. Y, lo que es peor, emocionándose. (Ibid)

La emoción de Amelia ante los baratos y cursis lugares comunes del poeta aventurero que esgrime Ricardo es perfectamente comprensible, especialmente porque éste construyó su identidad a través de la ausencia: Ricardo no necesita olvidar como el resto de los personajes porque no estuvo en España durante la Transición. Su figura –si no sus palabras que Amelia intuye como puro decorado– es atractiva porque actualiza un pasado sin cesuras, sin el momento en que esta generación dejó de lado sus ideales para formar parte del "establishment" español.[16] Con buen criterio, Carlos dice que Amelia necesita enamorarse de un perdedor para curarse la mala conciencia que le da estar con él, que tiene poder y dinero.

16 Cuando Amelia, Ricardo y Concha van a escuchar a Mahler, la bella y deseada Amelia saluda al vicepresidente de Gobierno, que la llama por su nombre (Chirbes *Lucha* 72) .

> Es un recurso que le ha quedado de su pasada militancia comunista en la Universidad.
> Igual que esos ateos liberales acaban pidiendo un confesor en el último momento, por si acaso existía el cielo, Amelia sigue guardándose en la manga la carta de la Revolución. Por si aún llegan las barricadas y se apunta a participar en la lucha final contra ese capitalismo que tanto odia y del que tanto disfruta (Chirbes, *Lucha* 31).

Para Amelia, en cambio, el espacio de Ricardo era sagrado y bendito porque no estaba contaminado como el de ellos, seguía disfrutando de libertad porque estaba ubicado en el espacio luminoso en el que la literatura seguía dándole sentido trascendente a las cosas. Se trata de una literatura que llega desde fuera de España, también despojada de adaptaciones a la lógica del presente. Otros personajes también son escritores pero formados y reconocidos dentro del enrarecido ambiente español: José tiene éxito porque es catedrático y se traducen y publican sus obras en Estados Unidos. La crítica lo califica de "gris y profundo", escribe utilizando diccionarios para encontrar los vocablos técnicos justos y evitar así sentimentalismos baratos (Chirbes, *Lucha* 54-5):

> Ha publicado algunos ensayos breves sobre filosofía de la creación literaria, media docena de novelas, y tiene tras de sí una obra sólida, sospechosamente indiscutida, que empieza a estudiarse en las universidades extranjeras y se traduce regularmente al francés, al inglés y al alemán, aunque sea después de haber colocado un buen número de fichas políticas en el tablero literario (Chirbes, *Lucha* 55).

Así, José aparece como el escritor español que desde un trabajo metódico, prolijo y racional, llega al extranjero y por eso se consagra. Su contraparte en el texto es Ricardo, que viene del extranjero a España con una escritura totalmente inesperada,

fresca, exótica y que por las descripciones que se hacen de ella –fue concebida bajo el efecto de drogas en los suburbios del tercer mundo– nada tendría que ver con los burocráticos rituales de escritorio, pluma, diccionario y "fichas políticas" de José. No hay lugar para las dos estéticas en el texto y se establece una competencia entre ambos que pone en juego sus estilos, sus imágenes de escritor y las concepciones del mundo implícitas en sus obras. Silvia, ex esposa de José que también regresa a España –viene de vivir una experiencia mística en Bolivia convertida en vegetariana y recelando de la contaminación que implica la vida en la ciudad–, le advierte:

> Ricardo, ten cuidado con estos hijos de puta. No esperes nada de ellos. Ya no son tus viejos amigos. Sólo les queda la apariencia de lo que fueron. Fíjate en cómo les ha cambiado el brillo de los ojos, y también la expresión de la boca. Ahora están vacíos. Dentro no tienen más que un perro negro al que se le encienden los ojos y babea cuando escucha el sonido del dinero (Chirbes, *Lucha* 70).

Como vemos, es un lugar común en estas novelas fundar una oposición entre idealismo y materialismo para categorizar a este grupo que alguna vez fue –por lo menos en apariencia– más homogéneo mientras eran estudiantes y se oponían a la dictadura desde una posición de izquierdas, y que ahora presenta evidentes diferencias –son hombres y mujeres de negocios, esposas mantenidas, artistas con mejor o peor inscripción institucional–. Como veremos más adelante, una de las características que los une es la voluntad de constituirse en el presente gracias a su conocimiento del mundo: lo rechacen o lo abracen, son españoles internacionales, cosmopolitas, que ganan valor en función de sus viajes por el mundo. Si ahora Silvia mira al grupo con recelo desde su exterioridad respecto a la nueva sociedad

abiertamente mercantil, el empresario Brines no es menos crítico con las pretendidas posiciones ideológicas de los intelectuales :

> Me ha resultado difícil soportarlos y me he hartado de oírlos discutir a todas horas de sus envidias, mientras fingían ocuparse de ideología, o de teorías literarias. [...] Si te soy sincero, tengo que aceptar que no me ha gustado ninguno de ellos, aunque los frecuenté durante varios años. La verdad es que os soporto mal a los escritores (Chirbes, *Lucha* 76).

Se explicita así que a los escritores contemporáneos más jóvenes les interesa el mercado y se guían por él como los empresarios, pero los de la generación de José "son verdaderamente odiosos. Fingen que sólo se ocupan de ideas y tienen más ansia de poder y dinero que nosotros [los empresarios]" (Chirbes, *Lucha* 77). La novela pone así en evidencia, desde distintos puntos de vista (el de los empresarios, el de los bohemios) las distintas imposturas que rodean a la generación de cuarentones que se sitúan alrededor del poder. Estos ex revolucionarios idealistas reconvertidos en funcionarios y artistas competentes son el foco de una crítica que señala la contradicción entre presente y pasado. Sin embargo, los que tratan de mantener una postura anacrónica de bohemia adaptada a la cultura contemporánea también son desenmascarados como impostores por la implacable mirada escéptica de Brines:

> Tu amigo Ricardo debe ser uno de esos tipos que, a los cuarenta largos, siguen llevando pantalones vaqueros y creen que dejarse la barba de tres días los hacen más interesantes. Gente odiosamente antigua. Seducen a las niñas con discos de Sting y las ponen tristes antes de desnudarlas. No me cabe duda de que José vale cien veces más que él. Entre otras cosas, porque es el único novelista de Madrid que viste bien, aunque todavía se le vea un poquito demasiado de voluntad (Chirbes, *Lucha* 80).

Las definiciones de Brines se extienden sobre el arte y los artistas con un criterio completamente adaptado a la lógica del mercado internacional dominante que contrasta con el arte comprometido del pasado que de alguna manera Amelia y Ricardo añoran y reescriben como bohemia anticapitalista. Para Brines, el buen gusto es una cuestión vital para el arte y respeta que escritores como José ya "no piensan que el buen gusto sea un sentimiento burgués que esté reñido con el arte. Creo que ese buen gusto empieza a notarse en sus libros" (Ibid). En esta línea, la clase dirigente española y sus acólitos está ahora inserta en un contexto internacional que pone a prueba su don de gentes. Aparece entonces el recurrente problema del provincianismo español, sufrido aquí por intelectuales y políticos a la hora de hacer su "performance" en sociedad:

> Han abierto una escuela para enseñar a la gente a que se mueva –dijo Brines–. Cada día me parecen más necesarias todas esas cosas. La gente, digamos que cierta gente, ya se compra trajes con buen corte y se ha dado cuenta de que el día que se recibe en casa hay que preparar de verdad la mesa, como hacen los americanos, cada cosa en su momento, en su lugar y a su temperatura. Sin embargo, a la hora de la verdad, siguen moviéndose como patos. No saben dar la mano, ni caminar, ni poner bien el gesto de que te escuchan con interés sin tener que asentir a cada instante con la cabeza, ni volverse de espaldas para servirse otra cosa en el bufé sin que parezca que te hacen un feo. En eso, y, Carlos, tú lo sabes, los americanos son extraordinarios. Hay que ver cómo se mueven esos yuppies americanos, con qué gracia. Parecen todos bailarines, tan expresivos. Y ellas, cuando te reciben, son como princesas rusas, perfectas (Chirbes, *Lucha* 80-1).

Estados Unidos, para Brines no es el enemigo imperial sino el modelo a seguir en un mundo regido por la lógica de las apariencias que, finalmente, reditúa beneficios concretos. Para él, el arte no debería moverse con criterios éticos, a nadie

le importa lo que haya hecho el artista para conseguir llegar: "no hay reglas morales: hay reglas de mercado" (Chirbes, *Lucha* 82). Las definiciones éticas, con este criterio, son posturas hipócritas inconducentes en un contexto de ambición materialista encubierto por imposturas filosóficas, ideológicas, morales: "Pobres escritores. Son como los curas: aburridos. Se ven obligados a escribir según no sé qué canon moral, y a convertir cada uno de sus mezquinos crímenes en un acto de piedad" (Chirbes, *Lucha* 83). Brines destroza la posibilidad de construir máscaras idealistas o posiciones románticas como las de Ricardo en esta novela, las de los personajes de El Patio o las de Ernesto paseando por Medio Oriente para purificarse y aceptar luego un empleo público en la fundación del asesino Lorenzo. En la discusión, Brines parte del caso de Ricardo y José como escritores para terminar haciendo juicios sobre los escritores en general: "Se discute acerca de las ideas de los escritores, cuando habría que discutir acerca de sus deseos, que se parecen sospechosamente a los de todo el mundo: también los escritores buscan el respiro de un pedazo de poder" (Chirbes, *Lucha* 81). En este sentido, la novela construye tesis concretas sobre la sociedad española, algo que en *Antes de la batalla* también queda más que sugerido. En *El centro del aire*, las críticas de Magdalena son más personales, apuntan a la historia egoísta de Lesmes más que a su condición como escritor adoptando una pose de compromiso, espiritualidad, etc.

Las críticas de Ariel en *Antes de la batalla* eran más bien lamentos por el fin de una época caballeresca–desinteresada de los intelectuales españoles frente al avance

de la economía de mercado de la ética protestante –un argumento que no iría mal con la contra reforma española y las posiciones pre fascistas de la generación del 98–. Brines, en cambio, pone el acento en el carácter económico de las relaciones sociales y las distintas imposturas que tratan de disfrazarlo. Su juicio es lo bastante lúcido para notar que el mundo antes no era pensado así y que los tiempos han cambiado mucho últimamente:

> En estos tiempos de fragilidad, los meses discurren a la velocidad de siglos y el pasado empieza enseguida y se queda de repente muy lejos. Es un fenómeno frecuente en todas las sociedades en que aparece una nueva clase. A nadie le gusta que le recuerden qué bajo estaba en la pirámide seis meses antes (Chirbes, *Lucha* 93).

Brines, que en la "pirámide social" siempre estuvo donde está ahora, es el que mejor puede detectar los movimientos y estudiar a los recién llegados. Es capaz, así, de pensar la Transición en términos de movilidad social y entender el silencio sobre el pasado de quienes habían estado antes en la oposición y ahora disfrutaban de un modo de vida que antes pertenecía sólo a sus enemigos. Como ironía de una época en la que la ideología está en baja, el único que piensa la Transición en términos de clase es alguien que nunca estuvo ni pretendió estar interesado en la lucha revolucionaria.

La novela explicita así el problema de la impostura como característica crucial de la época. Ricardo, el bohemio venido del mundo lejano, se muestra finalmente como un impostor que ha usurpado una vida ajena, la de un muerto que yace en una onettiana tumba sin nombre:

> la mayor parte de los muebles que ocupaban mi casa de Madrid formaban parte de una vida. Tú lo sabes ahora. El único error era que no se trataba de mi vida, sino de la que yo intentaba usurpar: la de Manuel Weizer. Él me había cedido su existencia en herencia involuntaria y, un par de años más tarde, yo iba a recibir los primeros beneficios. Aquellos objetos, las novelas fascinantes, los reportajes y los libros de cuentos eran piezas sobrantes de una vida de cuya existencia Amelia ni siquiera tenía noticias; de alguien a quien nunca podría llegar a conocer, porque desde hacía dos años yacía en una tumba sin nombre, a quince mil kilómetros de distancia (Chirbes, *Lucha* 109).

El resultado es que el mejor escritor del grupo, llegado de afuera, no tocado por la Transición que a todos los contamina de contradicciones y los llama al silencio, es alguien que también ha cometido el mismo pecado original de los otros: se ha construido un pasado apócrifo: se ha apropiado de recuerdos, experiencias, puntos de vista, voces ajenas que lo caracterizan ahora como cosmopolita.

La mejor literatura española, en la novela, la escribe un gay adicto a las drogas en un caserón abandonado en Manila y, a su muerte, es usurpada por otro español itinerante que termina apoderándose de sus textos. Una escritura fresca y descarnada sólo puede escribirse desde otra sociedad, desde un lugar no contaminado por el pasado inmediato. Manuel Weizer escribe en un margen del margen –las ruinas de un caserón abandonado en Manila, en medio de la miseria– y construye la escritura de un adicto en pleno proceso de autodestrucción, mientras en España los escritores están tomando clases de buen gusto. Después que se descubre el engaño, José –el escritor exitoso y "gris"– se da cuenta que tiene entre manos una novela: "la historia de un impostor llegado de muy lejos" (Chirbes, *Lucha* 156). Va a escribir convencionalmente la historia siguiendo sus compuestas y civilizadas maneras: en su escritorio, diccionario a un costado, pluma fuente en mano y con

algunas fichas políticas estratégicas que le reportarán beneficios. Sin embargo, la violencia del margen no puede asegurarle a Ricardo un puesto entre sus amigos: su imagen, desde el principio sólo seduce a la ávida Amelia que según su esposo tiene un "egoísmo infantil" y "la voracidad de los niños". Los demás ven en ese espejo viviente de otro futuro posible para sus vidas un reproche a sus elecciones materialistas, opuestas al idealismo del pasado.

> Incluso en las más evidentes formas de pasión que despertó Ricardo había un fondo de rencor. Era un viajero extraviado que volvía desde una estación que a los demás se les había escapado mientras dormían en mitad de la noche. José lo dijo un día, con esa precisión que extrae cuando quiere: 'A Amelia le devolvió el espejo de todos sus besos resquebrajados'. José no dijo lo que le había devuelto a él. No podían perdonarle. La pureza desata la peor de las sospechas: una sospecha tozuda, insistente, que no muere hasta que destruye el agente que la puso en marcha. La noche en que confirmaron que Ricardo era sólo humo, todos durmieron en paz (Chirbes, *Lucha* 147).

De hecho, todo lo sucedido inspira la trama para la nueva novela de José, que vuelve a vivir con la vegetariana e espiritual Silvia y después de comenzar el nuevo texto que dará cuenta de "lo que pasó" en términos legibles para el grupo, se mete en la cama con ella: "Silvia lo aceptó con naturalidad, como si aquellos años de separación no hubieran sido más que unas largas vacaciones, o una necesaria etapa formativa" (Chirbes, *Lucha* 156). La etapa formativa les ha enseñado a adaptarse, como a los personajes de *Antes de la batalla*, a una nueva legalidad de "performances" aceptables, en la que el cuestionamiento radical del presente a partir del pasado no tiene lugar. Se pueden escribir historias sobre la impostura dentro de ciertos límites que José, como escritor reconocido por el "establisment" conoce bien.

La escritura de Weizer, robada por un Beltrán que la publica antes que Ricardo descubriendo así la impostura, permanece en cambio "misteriosa y frágil, intocada y solitaria, muy por encima de los cientos de novelas que han ido apareciendo desde entonces" (Chirbes, *Lucha* 161). El mejor libro español de esos años tiene –como el Quijote– un autor impreciso perdido en el paisaje confuso de un territorio de fronteras inciertas, de márgenes que lo alejan siempre de los centros de poder. Escrito desde una lejanía esclarecedora y sin pretensiones de grandeza conserva una fuerza que lo individualiza y, a la vez, lo vuelve "frágil" –característica en la literatura de Chirbes de los que no están incorporados a la compleja red de poderes aplastantes que se despliegan en direcciones múltiples–, con la fragilidad de las víctimas.

Se puede ver claramente en estas novelas cómo el tratamiento de la historia inmediata –estamos hablando de los últimos veinticinco años– necesita de un tratamiento especial en virtud de las prevenciones que pesan sobre ese pasado. Todas ellas, con diferentes posturas ideológicas y resoluciones estéticas, dan respuesta al problema de cómo se escribe una novela en los noventa cuando no es posible hablar directamente sobre un tiempo que es crucial y definitorio para personajes adultos contemporáneos. Los sobreentendidos, el rol que le cabe al lector, la modalización del pasado en términos históricos o literarios, constituyen tecnologías necesarias de manejo de la memoria histórica que tienen en novelas

como *El jinete polaco* y *Corazón tan blanco* una resolución ejemplar, en términos de adaptación a la época y que de distinta manera se ven esbozadas en estos textos.

En otro nivel, estas novelas plantean una posición hacia el pasado en términos que la crítica podría leer como generacionales desde un presente en el que pensar histórica y políticamente es algo que se ha complicado. La imposibilidad de pensar como se pensaba en los sesenta, de soñar y entender el mundo como se lo hacía antes es parte de lo que se explicita como el tema de las novelas, es algo que los personajes discuten. En mayor o menor medida, todas se constituyen también como novelas "de la memoria" diez años antes de que este campo de estudios se delimitara claramente en la literatura española pero en el mismo momento que Europa está pensando su pasado histórico incómodo (Juliá "Presentación" 21-22). Como vimos, no se trata de novelas que trabajen con el área privilegiada por los estudios de memoria –la Guerra civil y la inmediata posguerra–, sino que hacen foco en otra lucha, en otra derrota, la que se entabló a fines de los sesenta y que en los noventa se evalúa y se trata de entender para poder también comprender mejor el presente. Para algunos autores, es la derrota de un pensamiento utópico que se subraya con la consolidación de una España moderna amnésica, integrada al mundo mercantil contemporáneo marcado por la estética desmemoriada de la posmodernidad. El hueco entre los dos tiempos, aquel del que no se habla, es el de la Transición, que permanece todavía en un silencio que al comienzo de los noventa no ha llegado el momento de romper.

Capítulo 3

El viajero que huye

Imágenes literarias para una nueva posición en el mundo

> Sería interesante analizar lo que no se ve del pasado, o las maneras en las que el pasado se filtra de manera invisible al presente, mostrando esos vestigios del pretérito tras la fachada de rabiosa modernidad.
>
> José Colmeiro. *Memoria histórica e identidad cultural*.

> *Pero el viajero que huye*
> *tarde o temprano detiene su andar.*
> *Aunque el olvido, que todo destruye*
> *haya matado mi vieja ilusión*
>
> Carlos Gardel y Alfredo LePera

En las cuatro novelas que analizamos antes se puede leer una de las tensiones culturales que es clave en los años anteriores a 1992. Por un lado, hay una necesidad de revisar un pasado cargado de utopías y sueños –los de los militantes de la oposición al franquismo–, por otro, la conveniencia de no hablar sobre la Transición –que forzosamente obligaría a un incómodo balance entre los proyectos de futuro de ese pasado y lo obtenido en la realidad presente–. Como vimos, los textos –leídos en esta clave, prestando atención a cómo se relacionan con la memoria

histórica– tienen conciencia del peso de esta contradicción y diseñan tecnologías para manipular el pasado indeseable sin que este les estalle en el rostro. Con más o menos suerte, los textos ponen en escena el fracaso de las utopías del pasado y se preparan para una batalla, para llegar a la tierra prometida o para estar en el medio de ninguna parte, dormidos y amnésicos en un paisaje sin identidad para empezar un futuro desde cero, desde el centro del aire.

También se puede leer en ellos la ansiedad que la internacionalización de España causa cuando es confrontada con un pasado que no condice con las lógicas de un mundo al que hay que incorporarse rápidamente. Para los escritores, la redefinición repentina de la posición espacial de España en el mapa es evidentemente conflictiva porque resignifica las relaciones tradicionales que el país establecía con el extranjero. La imagen de la nueva España se constituye sacudiéndose los viejos fantasmas, desde el complejo de inferioridad ante un mundo interconectado del que se mantuvo aislada por décadas hasta una ambigua relación con Estados Unidos que si bien apoyó al franquismo, también penetró hondo en distintos niveles de la sociedad a través de su cultura de masas, su imagen de imperio comercial y su envidiable potencial económico. A partir de los años ochenta puede leerse en la cultura española una tendencia a naturalizar los viajes, como si lo que ahora es novedoso fuera ya costumbre antigua. Aparece una literatura con una voluntad cosmopolita que a veces se plasma en una abundancia de aeropuertos, destinos internacionales e incoherentes referencias extranjeras. De alguna manera, estas manifestaciones están conjurando la maldición del tiempo eterno del

franquismo en el que muy pocos viajaban, y lo hacían a sitios marcadamente acotados por la dictadura. Esta contradicción entre las dos épocas la expresa muy bien la protagonista de *Transición* de Tina Díaz (1989) revisando objetos abandonados en el trastero de su casa:

> Todas las vidas políticas dejan tras de sí objetos semejantes, mamá guardaba en el campo las cosas de las veces en que mi padre había sido ministro, ellos viajaban sólo a Hispanoamérica, a Portugal o a Marruecos, eran otros tiempos los cerrados tiempos de la dictadura. La vida oficial era un corsé rígido, tenía entonces, cuenta siempre mamá, la vida oficial la rigidez de la dictadura y la rigidez de las costumbres de entonces, pero los objetos serían intercambiables (Díaz 131).

En un párrafo muy económico, Tina Díaz expone la distancia entre las limitaciones del pasado y las posibilidades del presente a fines de los ochenta. Sin embargo, muchas cosas en la política –simbolizadas en los objetos que ahora recibe en sus viajes el esposo de la protagonista que es parte del partido socialista– no han cambiado tanto como parece.

A continuación, veremos algunas resonancias literarias de la abrupta llegada de España al mundo contemporáneo desarrollado: el "jet lag" de la literatura española que pone en escena la incertidumbre, la ansiedad, la sensación de no estar seguro de dónde se está parado. Veremos algunas posiciones que acompañan el cambio y con euforia dejan el pasado atrás para reivindicar los nuevos tiempos y también movimientos de resistencia ante este cambio abrupto en la concepción de los espacios urbanos del país.

I
Jet Lag
La invención del pasado cosmopolita

> Jet Lag: malestar producido por el cambio brusco de la posición en el planeta.

No es tan difícil volver a casa

El cuento "Volver a casa" de Javier Cercas, publicado en 1998 pero situado diez años antes en el comienzo de la época que nos ocupa, contiene en pocas páginas varios de los lugares comunes que pueden verse en gran parte de la literatura previa a 1992: la necesidad de la impostura, el regreso al país después de comprobar sus virtudes frente a la cultura estadounidense, el romanticismo bohemio, el cosmopolitismo que desemboca en una reivindicación de lo español, la modelización evidente e interesada de la memoria del pasado personal, el uso de una referencialidad autobiográfica que ubica al autor en un lugar del campo intelectual del momento. En las diez escasas páginas del texto podemos encontrar un mapa de las narrativas e ideologemas que poco antes de 1992 están preparando una nueva forma de posicionarse literariamente en España, respecto a varias instancias: la cultura local, la identidad nacional, el pasado, el nacionalismo, el mundo desarrollado, entre otras.

El protagonista y narrador del cuento –homologable con la figura de Cercas como autor– ha estado diez años viviendo en algún lugar del interior de Estados

Unidos. Después de la publicación de su primera novela, los "escasos amigos" que ha "conseguido hacer en aquel país" y que salen retratados en ella cambian de vereda cuando lo ven venir por la calle, para no tener que hablarle.[1] Por lo que él considera "una confusión" es convocado para "un empleo en el Colegio Universitario de Gerona, que por entonces dependía de la Autónoma de Barcelona" (Cercas 79) Aunque no se considera apto para el puesto, está dispuesto a mantener la confusión por un tiempo y así viajar a España a expensas de la universidad.

> Pero también estaba harto de los Estados Unidos, que era el sitio donde entonces vivía (o, para ser más exactos, en un estado del Medio Oeste que estaba rodeado de otros estados donde imperaba la ley seca; por eso yo no cogía nunca, excepto en casos de máxima necesidad, ningún tipo de transporte, ni privado ni público […]) (Cercas 79-80).

Se construye en el texto una imagen reconocible en la literatura española de la época: la del español profesional independiente y moderno, harto de viajar, que mira compasivamente a la cultura de Estados Unidos. Desde el profesor universitario de "Carlota Fainberg" de Muñoz Molina (1994-1999) al director de una escuela de enseñanza media española que es invitado a dar conferencias a una ciudad norteamericana –Atlanta– que sin ningún tipo de ironía mediante repite el paisaje nevado de la ciudad española donde vive en *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado (2006), la literatura española contemporánea abunda en estos curiosos

1 La anécdota podría interpretarse en clave autobiográfica: Cercas había publicado *El inquilino* en 1989, novela de campus ambientada en una universidad parecida a la de Urbana (Illinois) donde el autor estaba dando clases.

viajeros asiduos que son, además, poco verosímiles.[2] Decimos "curiosos" porque a pesar de supuestamente haber naturalizado sus viajes interoceánicos, no faltan en sus textos escenas de avión y hotel: habitaciones de hotel, restaurantes de hotel, bares de hotel: los viajeros hartos de viajar hacen su vida en hoteles e insistentemente sitúan sus narraciones en estos espacios relacionados con el viaje y el cosmopolitismo en un despliegue en el que puede leerse cierta ansiedad verosimilizadora. Tampoco faltan recurrentes referencias al "jet lag" y al profundo cansancio que esta vida de viajes continuos conlleva. Hastiados de sus periplos, también se hastían de la cultura estadounidense, constante referente que sirve para reforzar la imagen de un cosmopolitismo de toda la vida que en cuanto se lo mira de cerca evidencia las marcas de la impostura.

Esta posición con respecto a Estados Unidos puede analizarse desde distintos niveles y utilizando criterios diversos. Nos interesa especialmente relacionarla con algunas de las recurrentes declaraciones que se hacían en los años de la Movida respecto a la cultura internacional contemporánea dominante, identificada con la de Estados Unidos y, especialmente, con la ciudad de Nueva York.[3] Las comparaciones con Madrid son constantes para validar no sólo la modernización de la cultura madrileña, sino también su carácter internacional. Haremos un excurso para seguir

2 "Pensé en algunas ciudades nevadas a las que había ido: Bolonia, Dresde y Nuremberg, la propia Atlanta... Me habían invitado a todos esos lugares a dar conferencias exactas a la que ahora escribía sobre Carmen Martín Gaite" (Prado 15).

3 Si bien no es el tema de este trabajo y necesita de una investigación más profunda que nos llevaría a un corpus de textos de otra época, es productivo para el análisis de la literatura de fines de los ochenta esbozar una conexión con algunos ideologemas que se fueron construyendo alrededor de Madrid y que le dan luego sentido y credibilidad a su nominación como capital cultural de Europa en 1992.

una línea argumentativa que puede rastrearse en los editoriales de la revista de historietas *Madriz*, que aparecía en 1984 financiada por el Ayuntamiento socialista de Enrique Tierno Galván.[4] Los editoriales de la revista estaban firmados por intelectuales cercanos al PSOE. En el número 5, de mayo de 1984, Ignacio Fontes es muy claro respecto a la imagen que se quiere tener de la ciudad y su cultura: no se trata simplemente de un proyecto cultural, sino de un modo de entender a Madrid como depositaria de un espíritu cosmopolita que se construye a imagen y semejanza de Nueva York:

> Cuando hace años estuve viviendo una temporada en Nueva York, la ciudad justo despegaba como centro de moda creativa y existencial de todo el mundo y cuna de ningún movimiento racional. Una frontera donde se cruzaban razas y países con un hervor muy parecido al que ahora bulle en este distrito federal de todas las paleterías españolas: entramado de ocurrencias, teorías, escritos, diseños, capillas y grupúsculos, todo ello muy de último grito. Y es que Madrid es Madriz, es Madrit, es Madri (Fontes 3).

El que hasta ayer era un atrasado paleto español ahora es recuperado desde la posibilidad de una producción cultural cosmopolita atenta a una variedad igual a la americana. El crisol de razas del nuevo mundo es reemplazado en el artículo de Fontes por la convergencia de españoles de distintas regiones, en clara contradicción con la sentencia de Perico en *Antes de la batalla*, en la que se reconocía que el mundo era mucho más variado y complejo de lo que los españoles creían.[5] Aunque la

4 Ya que será objeto de un trabajo posterior, no nos detendremos en un análisis detallado de la revista. Es importante señalar, sin embargo, la intencionalidad evidente en una publicación auspiciada oficialmente por construir una imagen bohemia, romántica, aventurera, cosmopolita, moderna de la ciudad, que aparece dibujada desde múltiples perspectivas y estéticas. Sólo no tienen lugar en la revista representaciones históricas ni políticas concretas y directas.

5 "Somos muy paletos […] ¿Crees tú que entre un catalán y un gallego hay muchas diferencias?"

movida madrileña fue un movimiento relativamente menor en la historia cultural del país, casi sin una producción que dé cuenta de ella –fue antes algo "que pasaba" más que un centro generador de obras–, su importancia posiblemente radique en cómo contribuyó a modelar la imagen de Madrid como una capital del arte y la cultura.[6] En la editorial del número uno de *Madriz* publicado en enero de 1984, un autor anónimo presta su voz a la Concejalía de Cultura del muncipio de la ciudad que firma el pie de la página. El texto comienza con una afirmación que o bien requiere un acto de fe por parte del lector o recurre a un conocimiento compartido: "Madriz es mucho Madrid. En esta ciudad pasan cosas muy fuertes. Ha surgido una cultura urbana con una vitalidad, una fuerza y unas peculiaridades que se dan en pocos lugares del mundo" (Concejalía 3). El juego de palabras entre la revista que representa a la ciudad y la ciudad representada, a través de una dicción local sumada a la insistencia en "cosas muy fuertes" que "pasan" sin que nadie sea agente de ellas y a la cultura urbana que "ha surgido", crean un paisaje de sucesos espontáneos en medio del desengaño de la Transición que promete la llegada de algo nuevo y único. "Algo" impreciso y único en el mundo, como la Movida, sin referentes claros y con muchos sobreentendidos, que José Tono Martínez reafirma y amplía en un texto de la misma época publicado en *La luna de Madrid* en el que la comparación con Nueva York se vuelve más abiertamente competitiva:

> En el corto espacio de diez años los madrileños nos hemos mamado así, de sopetón, más novedades que un neoyorkino en toda su existencia. Desde que

(Ortiz 72).

6 Para un balance de la movida madrileña, véase el libro de Gallero.

> amanecieron un tanto amenazadores los primeros años setenta y nos descubrimos todos tan tontos y tan guapos repartidos por las cafeterías de Serrano los más privilegiados o trabajando de simpáticos botones de banco los menos agraciados, hemos sido o hemos podido ser de todo: comunistas románticos o convencidos, anarquistas provocadores, pasotas desencantados, fumadores de canutos, terroristas, jipis, yonquis, concienciados, demócratas, abstencionistas [...], miembros del gobierno, retros, ultras, modernos y todas aquellas cosas que en otros territorios supusieron la culminación cultural de generaciones enteras desde que en los años cincuenta apareciera el rock and roll, la generación beat, la liberación gay, la lucha de los negros, Camus, Boris Vian, Ginsberg y Kerouac...Todos los fenómenos han podido ser visualizados en un tiempo récord. (Martínez 70)

Esta argumentación invierte el peso del atraso franquista en favor de la capacidad madrileña para dar cuenta de la modernidad. En lugar de lamentar los años de encierro y censura que mantuvieron el país enclaustrado en la retórica nacional católica y desconectado del mundo, Martínez celebra la variedad de fenómenos que los madrileños son capaces de atravesar en poco tiempo. Construye con su enumeración caótica la imagen de una multitud abigarrada y discordante –parecida a una fiesta de disfraces de la Movida– que hace las veces de la multiplicidad cultural anhelada. Es Madrid la gestora de este consumo que pone al día a España con por lo menos treinta años de cultura mundial[7]: "La ciudad ha interiorizado y diluido en sí misma todas estas experiencias como lo hacían las ciudades pioneras del oeste: improvisando, aprendiendo y copiando con celeridad de vértigo" (Ibid). Madrid, entonces, queda posicionada como una ciudad de las colonias del oeste americano –virgen, sin pasado, lista para fundarse culturalmente

7 La descripción esboza un consumo que vemos como desesperado. Propio de la adicción diría, suponemos, Teresa Vilarós, para librarse de la imagen de Franco y pensar que "aquí no ha pasado nada".

a través de elecciones múltiples– cuando se piensa en una nueva cultura, un nuevo comienzo en el que se la ubica comparativamente más cerca de una ciudad recién fundada que de otros modelos más cercanos de recambio cultural. A pesar de la inserción española en Europa, las comparaciones culturales suelen hacerse con Estados Unidos a quien España está ligada por la difusión internacional de la cultura americana a través de los medios masivos y el cine. Sin embargo, también en la cita de Martínez se explicita la intención de constituir un "borrón y cuenta nueva", un nuevo comienzo limpio, sin lastres del pasado. Aunque Europa está a mano y es precisamente hacia donde España se dirige, ejemplos como Alemania o Italia provocarían comparaciones instantáneas entre los regímenes fascistas unánimemente desacreditados y el de su aliado español.

Otros intelectuales, por su parte, sitúan el proceso de renovación cultural en un marco histórico más amplo. Ludolfo Paramio en el número 2 de *Madriz* retoma la lógica generacional para explicarlo:

> Hace unas semanas, al salir a cenar, los supervivientes de la progresía de los años 70 hemos descubierto con cierta sorpresa que la noche madrileña ha sido ocupada por un atajo de niñatos que se dicen posmodernos.[...] A mi edad, por supuesto, no me pretendo posmoderno cuando me consta haber fracasado históricamente –como este país, con perdón– en el intento de llegar a ser moderno. Pero creo que podríamos pasarlo mejor en este clima de fragmentación y múltiples referencias que en el viejo y asfixiante monoteísmo cultural que reinaba en el poder y la oposición, durante los recientes años de prehistoria. Hemos renunciado a la totalización y a la trascendencia. A cambio, podremos leer buenos tebeos y oír la música que nos guste. A ver si dura. (Paramio 3)

Paramio en ese momento milita en el PSOE y tiene 35 años –edad suficiente para mirar hacia atrás y escribir una novela de los 90 pero posiblemente no para decir "a mi edad" tan suelto de cuerpo–. En consecuencia, traza una distancia generacional con los "niñatos" que estarán en la veintena y se incorpora a un grupo de supervivientes –los únicos, parecería según la cita– de las luchas de los setenta.[8] La distancia, a pesar de la escasa diferencia de edad, es grande: Paramio habla en términos históricos mientras los posmodernos a los que se refiere no están muy interesados en este tipo de aproximación al mundo, aunque haya un desencanto desentendido en Paramio que lo acerca bastante a ese modelo, por lo menos en la liviandad con que se refiere a sus fracasos personales, que son también los de España.[9]

Se puede sentir en esa brecha generacional que Paramio subraya el peso de ese espacio de una Transición que recurrentemente se pasa por alto, se deja sin explicar, en las narrativas y que divide el mundo en dos. La llegada de un tiempo sin historia que invade la ciudad está en sintonía con la visión que Tono Martínez construía de Madrid para poder pasar de página y encarar una cultura sin historia. De hecho, en un artículo que celebra la llegada de la posmodernidad, Martínez explicita la oportunidad que ésta ofrece para romper con las categorías artísticas del pasado –y en el mismo movimiento, con el pasado mismo–:

8 La escena, así descrita, podría ser parte de cualquiera de las novelas que analizamos antes.

9 La diferencia entre las dos generaciones posiblemente sea la que marcaba Ariel en *Antes de la batalla*, estos jóvenes actúan en virtud de intereses económicos pero sin "mala conciencia" (Ortiz 98).

> Ya no tenemos asignaturas pendientes. También en el otro extremo, queda atrás la mala conciencia del Underground, del círculo reducido que rechaza la publicidad, de lo barato porque sí. Todo puede hacerse: no es cuestión de dinero; el valor de cambio más importante es, cómo no, la sensibilidad, la imaginación y el arrojo. Tras este borrón y cuenta nueva con el pasado creo que vale la pena intentar un esfuerzo de análisis para ver lo que sucede en cierto sector de la narrativa. Precisamos una teoría: un punto de referencia sobre el qué [sic] centrar nuestro interés crítico. (Martínez 70)

A partir de la caracterización de Madrid como una ciudad más cercana a Nueva York que a las ciudades europeas, Martínez deriva en una reivindicación de los nuevos tiempos que traen con ellos una estética en la que se diluyen los planteos trascendentes y profundos típicos –según él– de la novela francesa. Al mismo tiempo, celebra una nueva actitud desenfadada y lúdica de los artistas: el "escritor comienza por vindicar el arte de narrar y se complace en lo irónico y lo divertido dejando atrás el mundo de la denuncia, de lo trágico, de lo tremendo" (Ibid), con lo que se justifica –como en la crítica literaria que ejemplificamos en el Capítulo 2– el abandono de los problemas históricos en virtud de una modernización, una puesta al día del arte con respecto a un mundo desarrollado que es más la joven América que la vieja Europa.[10]

De vuelta en el cuento de Cercas, podemos ver la continuidad de estos tópicos y cómo van a proyectarse en relación con la inminencia del cambio que se aproxima. "Volver a casa" no sólo pone en escena estas relaciones imaginarias con Estados

10 Es interesante el rol de la imagen de Estados Unidos en este proceso. Cuando Martínez describe la nueva novela posmoderna, que se opone a la seriedad de los novelistas que ahora están pasados de moda, asegura que en los nuevos textos "El intimismo es más explosivo, amoral, perverso, mucho más americano si se quiere" (Ibid). Esta imagen tópica de unos Estados Unidos jóvenes y amorales frente a una Europa seria y antigua se va a repetir en la narrativa de los 90.

Unidos y con la cultura española sino que también elabora una estrategia –precisamente, la de "volver"– que es especialmente útil para reconfigurar el pasado y el presente en relación con los estratégicos silencios de la época.

La casi obligatoria escena de aviones se desarrolla sobre el Océano, lo que le imprime a la imagen un valor más simbólico que literario:

> ...cogí el avión. Recuerdo que mientras sobrevolábamos el Atlántico bajo el sol de mayo yo me sentía dividido entre la nostalgia perversa del país de puritanos y salvajes que dejaba atrás (ya se sabe que uno siempre añora lo que ha abandonado o perdido, porque los espejismos de la distancia lo tiñen todo de una pátina prestigiosa) y la razonable excitación, o el miedo, de volver a casa (porque me temía que durante todos los años que había pasado fuera la memoria había disfrazado de virtudes ilusorias la ciudad huérfana de bares y saturada de curas, gris y húmeda e invariablemente otoñal, infectada de toda la tristeza de una adolescencia malograda, que yo conocía de siempre) (Cercas 80).

Los dos paréntesis constituyen la base filosófica de esta estética de viajes y distancias que inunda la literatura española de los noventa. La distancia jerarquiza, como dice el primero, al borrar el pasado paleto del que se va y también modifica la memoria, como dice el segundo: el que se va huyendo de la mediocridad de una vida de pueblo sin anclaje en la cultura contemporánea es capaz de mirar luego ese lugar de origen con nostalgia. La escapada a Estados Unidos funciona en los dos sentidos, por un lado, el español que ha roto con la maldición del encierro autárquico nacionalista y ha podido ir y volver, sin perderse, consigue las credenciales de cosmopolita. Además, la distancia no sólo espacial, sino especialmente temporal, le permitirá pensar España sin historia, sin transición de pasado a presente, de franquismo a democracia, y todas las herencias culturales del pasado podrán ser

vistas como nuevas, pertenecientes a una cultura nacional que con razón –la de la distancia– se extraña y se desea.[11]

En el viaje, el narrador presta atención a su compañera de asiento, una mujer estadounidense de 35 años, "rubia y bonita, [...] dormía con la placidez sin resquicios con que lo hacen los niños y las personas que no conocen la mala conciencia" (Ibid). El sentido más evidente en la descripción es el del estereotipo de la infantilización de los estadounidenses y su cultura, pero en el contexto del regreso a casa de un español en los noventa, vemos que esta inocencia es especialmente productiva: los cuarentones de *Antes de la batalla* advertían que uno de sus males era la "mala conciencia" por los "unfinished businesses" del pasado que uno de los israelíes extendía a un problema europeo (Ortiz 98 y 201, respectivamente). La mujer viaja a España siguiendo una utopía personal que refuerza la idealizada posición del emigrante que vuelve: Estados Unidos, a pesar de ser un país desarrollado y moderno con amplias posibilidades laborales y culturales, no ofrece la "calidad de vida" que se goza en la añorada península ibérica. La mujer lo resume en una frase: "América es un país para trabajar –sentenció, supongo que a modo de justificación de su huida–. No un país para vivir" (Cercas 81). Sin embargo, su proyecto es, a los ojos del narrador, completamente disparatado. Kathy era de San Luis pero vivía desde hacía ya años en Chicago con su marido y sus dos hijos, a quienes acababa de abandonar para irse a vivir a Madrid con un amigo –Manolo– al que conoció en sus

11 Veremos este movimiento de forma ostensible en el libro de viajes de Paloma Díaz-Mas y también en la anagnórisis paleta y posterior reivindicación de la cultura nacional del protagonista de *El jinete polaco.*

últimas vacaciones en España. Aunque el proyecto le parece demencial, el narrador miente y le dice que "estaba seguro de que todo le saldría muy bien" (Ibid). En el viaje, el narrador lee un artículo en el que Bill Bryson afirma –entre un grupo heterogéneo de cosas igualmente imposibles– que nunca se puede volver a casa. El narrador ve esto como un presagio que sumado al improbable proyecto de Kathy, marca un triste destino a su expedición de regreso. Al llegar a Madrid, Kathy cambia sus cómodas ropas de viaje por otras más seductoras para encontrarse con Manolo: su gusto americano confirma la superioridad del narrador en este plano: "zapatos de tacón rojos y unos de esos escalofriantes vestidos de domingo con que algunas americanas consiguen aniquilar, con un celo de inquisidor, hasta el más mínimo rastro de su atractivo; también llevaba la cara pintada como un cromo" (Ibid). Vuelve a mentirle a Kathy sobre la efectividad de su atuendo y nota luego en el aeropuerto que el moreno Manolo tiene los rasgos típicos de un paleto anacrónico con "manos de albañil, cintura de novillero y cara de lugarteniente de Curro Jiménez" además de patillas boscosas, pelo rizado y pantalones demasiado estrechos "que en los setenta llevaban los cantantes de éxito y los presentadores de televisión" (Ibid). Manolo parece "una mezcla perfecta de Nino Bravo y Mario Beut" (Cercas 82), no habla inglés y Kathy tampoco habla castellano. La ridícula pareja toma sus datos para mandarle una postal. El narrador no apuesta por el futuro que puedan tener juntos y marcha a Gerona para enfrentar lo que él supone que será el retiro de la oferta de trabajo que le habían hecho. El amigo que lo contactó, un "poeta lunático", le

confirma la ridiculez del proyecto del director del Colegio Universitario con quien el narrador deberá encontrarse al otro día, Pep Nadal:

> Imagínate: dice que quiere montar una universidad. ¡En Gerona! –se echó a reír con toda la estridencia de su risa felina–. Es como si alguien te dijese que la Unión Soviética desaparecerá este año... En fin: le he dicho que mañana a las doce estarás en la Rambla, en L'Arcada (Cercas 83).

La mención en 1998 de la desaparición de la Unión Soviética como un imposible puede hacer sospechar al lector avezado de hacia dónde se dirige el cuento. Efectivamente, a partir de allí, la ciudad de Gerona a la que se vuelve coincide más con la imaginación que con lo que "se sabe" que debe ser Gerona:

> El verano se había adelantado y hacía una temperatura espléndida y una luna enorme y redonda manchaba el cielo; Gerona parecía la ciudad ilusoria que mi memoria había imaginado: por ninguna parte vi una sotana, las calles estaban llenas de automóviles y de gente, una multitud de estudiantes alborotaba la confusión de bares que iluminaba la noche. Uno tras otro, los fuimos cerrando (Ibid).

Aunque el narrador no lo explicite aún más, España, efectivamente, ha cambiado. Y ese cambio coincide con la falsa memoria que se había agenciado a partir de la nostalgia en el extranjero: Gerona se ha vuelto una ciudad moderna porque no se ven curas, hay muchos autos y, especialmente, muchos bares. Estos son el eje de comparación con Estados Unidos, el narrador está feliz pensando "en los rigores inhumanos de la ley seca" y su felicidad –mezclada con el alcohol, suponemos– filtra benéficamente su percepción del mundo: "antes de las doce todo el mundo me parecía simpático e inteligente, en todas las muchachas reconocía un cierto parecido con Michelle Pfeiffer, y ya no era capaz de ver a nadie que no tuviese

unas ganas desaforadas de pasárselo bien" (Ibid). No muy lejos de las anécdotas de la Movida, la percepción de "cambio" social está dada por el goce de algunas libertades civiles y por la magia de la noche que sucede de bar en bar. El narrador no tiene en ningún momento pretensiones analíticas fundadas en principios sociológicos ni históricos –a pesar de ser un intelectual con herramientas suficientes para tenerlas–, sino más bien una vitalidad –inspirada en el consumo de alcohol– que juzga los países por lo bien que se lo pasa en ellos. En estas páginas se exalta una turística fiesta española que mide las virtudes de Gerona por la cantidad de bares de la ciudad y su consecuente vida nocturna, más allá de cualquier otra consideración. En uno de esos bares, los amigos del narrador le preguntan "por qué había decidido volver".

> Durante todos los años que yo había pasado fuera les había hecho creer lo que siempre cree la gente generosa o inocente: que uno se va de su país porque se le ha quedado pequeño; por vanidad, o por no romper con una decepción inútil la euforia del reencuentro, en aquel momento no quise destruir esa halagadora certeza ficticia con la tristeza de la verdad: que yo me había ido a otro país porque no había encontrado un trabajo decente en el mío. Buscando una mentira adecuada recordé a Kathy.
>
> –América es un país para trabajar –dije–. No un país para vivir (Cercas 83-4).

El narrador se presenta entonces, nuevamente, como un impostor que saca lustre a una imagen cosmopolita que se sostiene mediante el silencio sobre su pasado mediocre y gris. Para elaborar su respuesta de español moderno contemporáneo internacional, recurre a copiar las palabras de la americana que ven a España desde afuera, como un destino turístico que deviene en paraíso vital.

En una discoteca en la que la fiesta española alcanza un clímax erótico cuyos contornos la definen con la lógica falsa de una puesta en escena –"asistiendo a un orgasmo colectivo y unánime, acuchillado por focos de luz hipócrita que falsificaban las caras y las dotaban de una alegría de parranda" (Cercas 34)– el narrador divisa a un "individuo de unos cuarenta años, moreno y acharnegado, que por algún motivo me hizo pensar en Manolo" (Ibid). Es el rey de la pista y parece comandar la fiesta. Más borracho aún un poco más tarde, el narrador lo encuentra en el baño –"el lugar de las confidencias fraternales" (Ibid) y allí intercambian ideas sobre Gerona: para el narrador la ciudad está muy bien con tantos bares. Para el charnego es todo lo contrario: necesitaría más bares aún. El narrador vuelve a la carga consciente de su impostura de español cosmopolita:

> Me hice el hombre de mundo: le dije que, en comparación con muchas ciudades de otros muchos países, en Gerona había una cantidad desatinada de bares y discotecas. Y que, además, cerraban más tarde que en ninguna otra parte.
> –Tonterías –dijo.
> La verdad es que lo puso muy fácil, de manera que me decidí aplastarlo con mi discurso sobre la ley seca. […] Cuando se recuperó, maldijo un rato a los americanos (Cercas 85).

El narrador reivindica así la imagen de la "Nueva España" frente a la mala vida que se lleva en el mundo desarrollado –la misma que ha traído a la inocente e infantil Kathy a vivir a Getafe con el anacrónico paleto Manolo–. El moreno –al que el narrador confunde con un barrendero del municipio– insiste en que no hay suficientes bares, que la culpa es del alcalde y que su hermano –Pep Nadal– es aún peor. Su "nuevo amigo", además, se inscribe culturalmente en la misma zona baja y

popular a la que le remitía la imagen de Manolo, el paleto conquistador de americanas cándidas:

> era un fanático de Rod Steward [sic], del cine español en general y de Gracita Morales en particular (había visto todas sus películas); también era un admirador incondicional de Nino Bravo y [...] me demostró que se sabía de memoria todas las novelas de Leonardo Sciascia. Recuerdo que pensé que Gerona no solamente es la única ciudad del mundo donde los catedráticos y los barrenderos pueden ser amigos, sino también la única donde un barrendero es capaz de disertar a las cinco de la madrugada sobre el problema de la ambigüedad de la ley en la obra de Leonardo Sciascia (Cercas 85-6).

Encantado con el "barrendero erudito" y portando el desconcierto embotado y dolido de la resaca, el narrador acude al otro día a su cita con Pep Nadal en una conocida cafetería. Ve llegar al acharnegado barrendero "tan fresco como si hubiese dormido doce horas" (Cercas 86) vistiendo un traje impecable. Luego de un intercambio en el que sale a relucir nuevamente el tema de la falta de bares en Gerona, el narrador descubre que el supuesto barrendero charnego, rey de la fiesta nocturna, fanático de Nino Bravo y del cine malo español y, además, conocedor de Sciascia es Pep Nadal, hermano del alcalde y a cargo del Colegio Universitario de Gerona. Después de la sorpresa, el narrador vuelve al presente de la enunciación y reflexiona sobre lo ocurrido:

> Pronto hará diez años de aquella mañana de mayo. Desde entonces han pasado muchas cosas. La confusión aún no se ha aclarado, y ya no sabré nunca si me contrataron porque de verdad me querían contratar o porque cometieron un error que nadie se atrevió a corregir; por si acaso, yo no hago preguntas y continúo dando clases como si tal cosa. En Gerona hoy hay una universidad desde hace algunos años –ahí es donde yo trabajo ahora: el Colegio Universitario fue absorbido por ella– (Cercas 87-8).

La posición del narrador en el cuento sigue siendo incrédula, especialmente en lo que se refiere a sí mismo como profesor universitario. En nuestro campo de análisis, vemos claramente que el silencio, el "no hacer preguntas", es la condición necesaria para sostener un presente brillante que es en realidad la máscara de una impostura.

En ese presente de diez años después, ya no es posible

> ir a una discoteca y oír a Rod Steward [sic]; Nino Bravo, en cambio, parece que vuelve a estar de moda. Kathy me escribe de vez en cuando: todavía vive en Getafe, con Manolo, tienen dos hijos –un niño y una niña y están esperando otro; en la última carta venía una foto de la familia entera, todos a caballo en la moto de Manolo, que sonríe con una sonrisa de patilla a patilla, igual que Sancho Gracia (Cercas 88).[12]

La música sentimental de consumo masivo era rechazada automáticamente por los intelectuales a fines de los ochenta, por pertenecer a ese grupo pobre y de mal gusto en el que se ubicaban Manolo y Pep Nadal –mientras era confundido con un barrendero charnego–. En el presente, la estética "cutre" se acepta como válida: en los noventa se puede escuchar esta música con ironía ya que no está señalada como decadente por posiciones políticas de izquierda. Se ha dado otro de los milagros, la buena Kathy ha preferido quedarse con el paleto madrileño –que en moto y con patillas posiblemente esté imitando una estética americana de los 50 en las barriadas de Madrid–, antes que volver a una vida aburrida en Chicago.

12 Este cuento fue reeditado varias veces. En las dos ediciones consultadas se mantiene la errata en el apellido de Stewart. Si el error es voluntario estaría marcando un punto más en la falta de adaptación del narrador a Estados Unidos. Si no lo es, estaría marcando la del autor. Las imprecisiones y desprolijidades respecto a ese mundo que supuestamente conocen, al que se han familiarizado y ahora rechazan, hacen dudar al crítico sobre si los autores están o no hablando en serio.

> El mes pasado acabé de escribir una novela; la han leído algunos amigos, pero de momento todos continúan saludándome con normalidad, incluso Marcelo Cuartero y el poeta lunático. América sigue existiendo (o eso dicen, porque yo no he vuelto por allí), pero no la Unión Soviética (Ibid).

El "milagro" se naturaliza ahora con lo que históricamente parecía imposible y, sin embargo, ha sucedido. Estados Unidos se ha transformado en un lugar al que se le da la espalda, del que el imaginario español se ha independizado, finalmente, ya que en España se vive mejor y no es necesario volver allí: como prueban las acertadas elecciones de Kathy y el narrador que en su momento parecieron inverosímiles. El relato se cierra con el narrador felizmente ubicado en una Gerona que se parece más a sus sueños que a lo que la historia le diría que era poco tiempo atrás y sin que este cambio le genere ningún tipo de cuestionamiento: el "milagro" no se explica. Por contigüidad, otras cosas igualmente inverosímiles sucedieron, así que no es necesario preguntarse los por qué, las causas de que la causalidad conocida parezca haberse trastocado. El narrador es fiel lector ahora de Bill Bryson, el articulista que concluía que no era posible volver a casa, y celebra que "por una vez Bill Bryson no tenía razón" (Ibid). El cuento de Cercas es especialmente útil para poner en imágenes el gran proceso de cambio –o por lo menos el aparente cambio– que España lleva adelante al remodelar su imagen ante sí misma y cómo esta transformación puede combinarse con la mirada del viajero que regresa al país.[13]

13 Como vimos antes, críticos como Eduardo Subirats no verían en este cambio más que un proceso de degradación de la cultura española en el que se profundiza la amnesia, la exclusión de la tradición liberal reprimida por el franquismo y la aceptación de una superficialidad festiva de neto corte conservador.

A medida que avanza –como el avión, en medio del océano, rumbo a España– el relato desarma lugares comunes de la cultura española que funcionaban antes del "milagro": el paleto que desea a la extranjera rubia en las películas de los sesenta se reconfigura como el paleto ya instalado en el "Nuevo Madrid" del que se enamora la extranjera rubia al punto de perder la cabeza, dejar marido, hijos y hogar en Chicago para irse a vivir a Getafe. Dentro de la economía del texto esto se refuerza con la cultura americana que se vuelve efímera –en el presente de la enuncación ya no se escucha a Rod "Steward"– mientras se recupera la música popular de los setenta como objeto de consumo en una suerte de presente eterno, ahistórico. Esta imagen tiene consecuencias más amplias, es España autoafirmándose en el presente a costa de cambios superficiales que no son costosos ni traumáticos, cambios que desplazan el pasado de Gerona –la ciudad "huérfana de bares y saturada de curas, gris y húmeda e invariablemente otoñal, infectada de toda la tristeza de una adolescencia malograda, que yo conocía de siempre" (Cercas 80)– al olvido. En el cuento este desplazamiento del pasado se da en dos momentos, el primero antes de volver: el narrador ya añoraba ese pasado oscuro de su adolescencia malograda por efecto de la distancia, con el mismo gesto nostálgico que puede percibirse en *El jinete polaco*, aunque allí la revalorización del pasado gris del franquismo en tono edulcorado se justificará de otra manera, como veremos en el próximo capítulo. El segundo momento se produce más tarde: el narrador comprueba primero que la Gerona de sus sueños –una Gerona libre de las penas que lo aquejaron en su adolescencia, una ciudad añorada por la distancia desde la insufrible América– es superada por la

realidad: hay muchos bares, no hay curas, hay automóviles y mucha fiesta. La borrachera cubre las posibilidades de cuestionar este cambio, de preguntarse cómo fue posible. Después de ser aceptado en la universidad en una posición que –está seguro– no merece, el narrador acepta no cuestionar, no preguntarse, no poner en evidencia, este proceso de cambios. Lo que se cuenta en "Volver a casa" es el proceso de construcción de una impostura –el narrador no ha cambiado, sigue sin merecer el puesto de profesor universitario– a partir de un silencio consciente que rinde beneficios a quienes estén dispuestos a vivir el presente sin hacer preguntas inconvenientes.[14] El proceso se inscribe en otra serie de "milagros" reconocibles, el fin de la Unión Soviética y la seducción que ahora una España masculina ejerce con su encanto sobre las aburridas mujeres de Estados Unidos. El cuento narra el momento en que se pasa de un mundo de lo posible a un mundo de lo imposible convertido en regla, al mundo donde – por suerte– existen los milagros.

14 Más allá de que la posición de incredulidad esconda una falsa modestia, el narrador reafirma su incapacidad para cumplir con el cargo que le consiguió su amigo poeta a través de sus contactos con Pep Nadal. Como en *Antes de la batalla*, los empleos en la cultura administrada por el estado se consiguen a través de "enchufes" y no por méritos: Isa como traductora en Bruselas, el gestor de becas paseando alumnos por París. La democracia no trajo un cambio cultural en el sistema de corrupción y amiguismo que se le criticaba a la dictadura.

II
Lost in translation
Imaginando Estados Unidos

ocupados como estamos
en peregrinar a países con historia
y a ciudades con monumentos.
Contratapa de *Una ciudad llamada Eugenio*

Los relatos de viaje de españoles que salen al mundo para luego volver a España producidos alrededor de 1992 ponen en escena los procesos que ya advertimos en el relato de Cercas –que tiene mucho de inverosímil, de absurdo, de irónico, aunque no sepamos decir a ciencia cierta cuánto de esto está controlado por el autor– en un tono más cercano al de la crónica donde hay menos espacio para una configuración ficcional del mundo. En 1992 Paloma Díaz-Mas publica *Una ciudad llamada Eugenio*, compendio de pequeños artículos sobre la ciudad de Eugene, Oregon, donde estuvo dando clases por un año. La contratapa del libro aclara que la ciudad no es un lugar muy visitado por los españoles "ocupados como estamos en peregrinar a países con historia y a ciudades con monumentos" y el libro promete a partir de la descripción de las experiencias de la autora en Eugene darnos una visión de "unos Estados Unidos poco acordes con la imagen tópica que tenemos de ellos, apenas sin rascacielos pero con largas calles arboladas desiertas… donde los consumidores abominan de las hamburguesas…" (Díaz-Mas Contratapa). La imagen, por cierto, es

más que simplista para 1992 si piensa a Estados Unidos solamente como grandes metrópolis donde se comen hamburguesas, más aún si se considera la enorme presencia que la cultura masiva estadounidense tiene en ese momento y tuvo desde los años 50 en España y el mundo. Si bien la contratapa promete salir de esos estereotipos, no aclara que el texto va a ahondar muchísimo en otros, especialmente en los delineados en el texto de Cercas.

En el segundo artículo del libro, Díaz-Mas se acerca por primera vez al país haciendo reflexiones propias de una crítica cultural liviana en un análisis del mapa del país.[15] Allí señala la diferencia entre la demarcación de los estados americanos, los más recientes con líneas rectas, los más antiguos siguiendo las enrevesadas formas de las marcas geográficas (ríos, montañas) dibujando formas complejas cuyo "aspecto aparentemente caprichoso y arbitrario encierra la poderosa lógica de la Naturaleza y de la Historia" (Díaz-Mas 10). Asocia entonces la otra costa, la del Oeste donde se encuentra su destino –Eugene, Oregon– con la juventud: el mapa "muestra a las claras ser un país más nuevo, más rotundo y físicamente menos trabajado" (Díaz-Mas 11). El tópico de unos Estados Unidos "nuevos", recién fundados, sin historia –o Historia, como prefiere la profesora viajera– es especialmente funcional para la descripción de sus alumnos y compañeros en la

15 Esta incursión en los estudios culturales superficiales es un desliz que Díaz-Mas se permite sin que por ello se degrade su reputación de filóloga: el artículo anterior que versa sobre las fotografías y la escritura como medios para conservar e imponer una memoria se titula en buen latín "Ars Memorativa". No es tema de nuestro trabajo, pero es interesante cómo el uso gratuito del latín como lengua franca de intelectuales pertenecientes a la academia española –aún en textos dirigidos al vulgo– dialoga con las genealogías que conectan al ciudadano español actual con los romanos.

universidad. El país responde muy bien a la imagen de frialdad, falta de amigos, superficialidad e infantilismo que delineaba rápidamente Cercas en su cuento.[16] En su relato, Díaz-Mas esboza una visión extrañada de la sociedad americana –en realidad, del reducido ambiente académico de Eugene, Oregon con una visita a un restaurante chino en San Francisco– desde un punto de vista español que dista mucho de las más elementales lógicas de observación antropológicas del siglo XIX: la profesora visitante aprovecha las diferencias culturales para articular sus escritos señalando las costumbres americanas con comentarios irónicos, sarcásticos y críticos. El tono paternalista domina el texto: la sociedad americana es ingenua, joven, irracional, ignorante y poco permeable a entender a los otros –a los españoles y al idioma español, especialmente–. Por ejemplo, en un restaurante, un joven americano se presenta, Díaz-Mas no comprende su nombre a pesar de su ostensible conocimiento de la articulación fónica: "un nombre incomprensible por monosilábico, uno de esos Jim, Jack, Chuck, Gene, de inicio prepalatal y final oclusivo que tanto se estilan por aquí" (Díaz-Mas 69), en el mismo párrafo es irónica sobre la cantidad de veces que debe repetirle su nombre al chico y de sus intentos fallidos de pronunciarlo: "Pe–lou–ma; no Pe–lo–ma. O, mejor aún, Pa–lou–ma. Bueno, dejémoslo así" (Ibid). Los adolescentes le provocan "la misma impresión de

16 No vamos a ahondar en esta concepción ni a discutirla. Tampoco es necesario, el texto pone en evidencia las contradicciones de quien sustenta el estereotipo: el personaje del cuento de Cercas por sus características no está éticamente muy bien posicionado para criticar infantilismos, superficialidad ni intensidad de relaciones afectivas. Recordemos que simula ser lo que no es para conseguir un puesto que –sabe– no merece como profesor en una casa de altos estudios y que la calidad de sus relaciones afectivas está en relación proporcional con la cantidad de alcohol que ingiere. Nuevamente, sería interesante saber si para el autor y sus lectores estas contradicciones son tan evidentes.

fuerza y belleza desmañada que los potrillos de un año" (Díaz-Mas 78). La impresión es, de hecho, tan fuerte que dos páginas después, narrando las actividades del Foreign Language Day en la universidad, cuenta que a una charla sobre el País Vasco "Tres personas acuden: dos profesores y un joven potrillo rubio. Pregunto al potrillo por qué le ha interesado acudir a esta charla «Porque no sé absolutamente nada del tema», me contesta con exquisita simpatía" (Díaz-Mas 80). El texto quiere ser irónico con la respuesta del muchacho.

A continuación transcribe tres páginas –en un artículo de cinco– de la charla que da un profesor estadounidense "que estuvo el año pasado en Bayona como lector de francés" (Ibid). El objeto de esta transcripción que la narradora casi no interrumpe con comentarios es mostrar la candidez, inexactitud e inocencia de la visión del profesor estadounidense –muy fácil de percibir por el lector español que tiene información a mano sobre el tema– que explica lo que pudo entender en su breve visita al País Vasco para un público que –como el estudiante– no sabe nada sobre el tema. En uno de los pocos comentarios que inserta, Díaz-Mas critica la inexactitud del mapa dibujado a mano por el profesor en la pizarra: "la punta de Tarifa está en la latitud de la costa valenciana" (Díaz-Mas 81) Es interesante el paralelo no explicitado en el texto entre el profesor estadounidense que para un público inexperto en el tema describe una región española y el libro de la profesora Díaz-Mas que para el público español hace una semblanza de Estados Unidos a través de su experiencia de cuatro meses en Eugene, Oregon.

Más adelante, en un artículo se extiende en la crítica al nombre de la ciudad, que considera ridículo –el nombre del libro juega con su supuesta ridiculez en español acentuada por la traducción– y descarga su crítica sobre el aspecto físico de su fundador –que le dio a la ciudad su propio nombre–, al que describe varias veces, siempre despectivamente: "un hombrecillo hirsuto, bajo de estatura y al parecer un poco deforme –un amago de joroba le encoge los hombros–, vestido con un traje de tela burda y tocado con un sombrero mugriento" (Díaz-Mas 90) que sin

> duda carecía de formación intelectual suficiente como para bautizar la ciudad recién fundada con un sonoro nombre clásico, como Olimpia o Phoenix; tampoco debía de tener a sus espaldas una historia de lejanías y nostalgias que le permitiera llamar a este poblacho con un nombre que recordase una ciudad del viejo mundo –su ciudad de origen como hicieron los fundadores de New Amsterdam, Harlem o New Orleans; ni iba guiado por orden de Dios o de un monarca, y bautiza los lugares que encuentra de acuerdo con su misión sagrada (San Francisco, Louisiana, Sacramento, Carolina) (Díaz-Mas 91).

El pobre Eugene no sale bien parado de la descripción de la profesora española. Sin embargo, la narradora posiblemente esté confundiendo los mapas que manejaba al principio, y pretende encontrar en la imagen del inmigrante pobre e inculto la iconografía ecuestre del conquistador español que puebla las plazas de Trujillo y los billetes de mil pesetas.[17] Eugene –cuyo apellido no recuerda la viajera– no condice con la imagen ni la cultura que un fundador europeo debería portar:

> ¿cómo recordar el nombre completo de este hombrecillo insignificante, un tanto bestial, que parece susceptible de ser aplastado por esta naturaleza abrumadora [...]? […] Ni sabía de literatura lo suficiente para traer a colación

17 En 1992 los billetes de mil pesetas lucían los rostros de los conquistadores Hernán Cortés y Francisco Pizarro. Una estatua ecuestre de este último preside la plaza de su pueblo natal, Trujillo (Extremadura).

> esos nombres que nos llevan a mundos imaginados: California, Orlando.[...] Con conmovedora falta de imaginación, de pasado y de cultura, dio a su ciudad el único nombre de que disponía: el suyo propio; y, como él la llamó Eugenio. Un nombre absurdo, si bien se lo mira (Díaz-Mas 92).[18]

Si prestamos atención a las descripciones que se hacen de los Estados Unidos a lo largo del texto, veremos que el país se caracteriza por tener las mismas carencias –falta de imaginación, de pasado y de cultura– que hicieron de Eugene un inadecuado, fallido, torpe fundador –en oposición a un modelo ideal al que responderían los fundadores europeos aludidos, la mayoría de ellos españoles–. El libro representa a los estadounidenses como simplones, incultos y un poco idiotas, faltos del mínimo sentido común. En "Geórgicas" la narradora arma un largo razonamiento sobre estas características americanas a partir de una compañera que no lava los champiñones sino que los limpia con un cepillito especial para no privarlos de sus vitaminas. Díaz-Mas se pregunta entonces retóricamente si su amiga no sabe que los champiñones ya están lavados: dado que fueron criados en estiércol, jamás podrían lucir tal como aparecen en el puesto de venta sin una lavada previa. "Pero sí: Andrea cree que las verduras y las frutas que nos venden en el supermercado salen tal cual de la tierra". Cierra el texto preguntándose qué pensará sobre los pollos, esa especie "carente hasta de entrañas, de patas y de cabeza, sin pelo ni pluma" y, por eso, con pocas chances de sobrevivir (Díaz-Mas 58).

18 Este libro no fue publicado por alguna editorial abierta o veladamente fascista, sino por Anagrama.

Cuando alguna característica de la cultura estadounidense gana en comparación con su equivalente española, Díaz-Mas encuentra hábilmente la manera de lograr un equilibrio que no deje mal parado a su país. En "Please", el estereotipo del asesino serial es de gran ayuda para esto. En el artículo analiza la costumbre estadounidense de usar tanto esa palabra en un ritual de cortesía que su amiga llega a emplear con su perro, pidiéndole cosas "por favor" en lugar de darle órdenes cortantes. Se hace evidente entonces para la visitante la diferencia con las maneras toscas y agresivas del habla española. Hay consuelo, sin embargo, porque detrás de cada americano que dice "please" acecha un asesino serial en potencia: "No dudo que mis amigos anglosajones, tan corteses con sus perros, serán capaces de descuartizar a su madre con un hacha" (Díaz-Mas 74). Ante esta comprobación de la condición matricida americana –no suficientemente teorizada en la academia aún–, la autora termina la comparación y su artículo con una disyuntiva a estas alturas inevitable: dónde vivir, en España o en América. "Habrá que plantearse qué es mejor: si morir descuartizados después de una existencia de trato exquisito o vivir una larga vida apedreada cotidianamente por el maltrato verbal de una convivencia áspera, en la que nunca se dice *lo siento, gracias,* ni *por favor*" (Ibid).

La contratapa del libro aclara que son "esos detalles insignificantes los que mejor nos dan la medida de nuestras distancias y cercanías interculturales, de cómo somos nosotros mismos cuando nos miramos en el espejo de los otros" (Díaz-Mas Contratapa), y es esta una buena guía para entender de qué está hablando este libro. Díaz-Mas presenta una imagen distante de Estados Unidos que permite comprobar lo

mismo que el narrador de Cercas: no se puede vivir en ese país que responde tan adecuadamente a los estereotipos que tenemos de él.

Al tratarse de una profesora que da un curso sobre Cervantes, que titula en latín algún capítulo de su libro destinado a un público amplio y que critica la liviandad e incoherencia del sentido común estadounidense, sería esperable que su visión de la cultura española participara de alguna manera de la crítica a sus estereotipos más vulgares. Sin embargo en "Suspiros de España" narra la visita de Lucy, una amiga española que entra de contrabando por la aduana de New York "jamón deshuesado, siete chorizos de cantimpalos, un par de botellas de fino y una botella de vino de Málaga" (Díaz-Mas 119) que sirven para armar una "fiesta española" aunque "hubo que arreglárselas con lo que había" porque "en esta tierra no hay cuchillos para cortar jamón" (Díaz-Mas 120). La fiesta incluye profesoras bailando sevillanas y música de Concha Piquer.

> Es lo malo de tener madres que alimentan la nostalgia: que siempre mandan casetes de Concha Piquer y jamones y chorizos en las maletas de los amigos. Y como en esta ciudad hay varios y muy apiñados sevillanos, siempre alguno acaba de recibir una casete o una morcilla, un disco de sevillanas o una lata de mejillones, una receta para hacer gazpacho o una foto de una sobrina vestida de faralaes, […] o una estampa de Jesús del Gran Poder que el lector de español más descreído coloca en el tablero de corcho de su despacho (Díaz-Mas 122).

El texto deriva en la persistencia de la Piquer como figura unánime de los profesores españoles en el extranjero, hasta el caso de una estudiante brillante de doctorado que al graduarse cantó abanico en mano un repertorio de canciones: "yo en realidad lo que quisiera ser es Concha Piquer, pero como no puedo me he dedicado

a doctorarme en español" (Ibid). Con más o menos sorpresa, el lector descubre que la identidad española en el extranjero se resuelve sencillamente con una parte de la cultura popular española promovida por el franquismo como "lo español" –una cultura de tienda para turistas poblada de toros y manolas– y un menú de embutidos y bebidas entrados al país de contrabando –prácticamente los mismos por los que penará el protagonista de *El jinete polaco* en medio del Central Park–. Tan grande es la penetración de esta identidad que hasta los académicos que se doctoran son cantaores "frustraos". España mantiene entonces una identidad reconocible –la de siempre– frente a una cultura joven e ignorante que pone trabas aduaneras a la entrada de los manjares que en un país tan nuevo no se saben degustar. Asimismo, la crítica a la comida estadounidense se repite insistentemente en el libro. Esta adhesión a "la españolada" que hace frente a una cultura estadounidense simple, infantil y sin gusto es más que casual, recordemos que el narrador de Cercas –también académico español en Estados Unidos– medía el progreso de Gerona con el parámetro de su adhesión a la "fiesta" española.

Estas imágenes de Estados Unidos plantean por un lado la necesidad española –en las puertas de su incorporación simbólica a Europa– de establecer su pertenencia a una cultura internacional que otorga asimismo la autoridad para evaluar, juzgar y comparar la sociedad americana desde un lugar distinto del visitante admirado ante los logros de un país que fue durante décadas símbolo de desarrollo y modernidad, para estar así más cerca del punto de vista del investigador crítico, el sociólogo incisivo que analiza una sociedad que es igual o incluso inferior a la propia. Por otro

lado, es posible leer en estas aproximaciones una necesidad de desprenderse de la contaminación que la cultura de Estados Unidos transmite al extenderse por el mundo, una necesidad que se reafirma con tintes conocidos de folklórico nacionalismo español que refuerzan una identidad nacional tabulada desde el pasado.

Queda mucho más explicitado este problema en los relatos de viaje de Rosa Montero, que sirven para ampliar lo que ya vimos en *Una ciudad llamada Eugenio*. Montero declara en el prólogo a *Estampas bostonianas* –donde reúne crónicas sobre distintos lugares del mundo– que sus textos pertenecen a su trabajo como periodista que "es un testigo activo que busca a los protagonistas sociales del país al que va; que se mete en las casas, rebusca en el trasfondo de las cosas, acumula datos, husmea en las zonas oscuras" (Montero 9). Sin embargo los artículos inspirados en los meses que pasó en Estados Unidos tratan "fundamentalmente de la distancia a veces insalvable que percibimos con el otro" (Montero 11). Si bien escribió tres textos distintos, reconoce que "todos ellos reflexionaban sobre la diferencia, sobre lo muy distintos que son esos norteamericanos de los que creemos, equivocadamente, que lo sabemos todo" (Montero 12). Esta insistencia en las diferencias con los estadounidenses –en el prólogo a un libro que también habla sobre esquimales y nepaleses– explica también el punto de vista de Díaz-Mas, obsesionado con tomar distancia de la sociedad americana.[19] El movimiento de distancia se justifica en

19 Montero no sólo toma distancia, sino que puede leerse en su visión de la sociedad estadounidense una reivindicación de la española que no aparece en sus relatos sobre Nepal, Australia o los

principio en un extrañamiento de la sociedad americana que tiene ribetes de amenaza:

> Lo único que he llegado a saber a ciencia cierta sobre los norteamericanos es que son raros, muy raros. Estados Unidos es un país diverso y enorme, un continente en sí mismo, un mundo encerrado en su colosalismo. Ni los cinco meses que he vivido últimamente allí ni la docena de viajes que realicé por esas tierras proporcionan el conocimiento suficiente como para desentrañar el tuétano del monstruo (Montero 33).

Hay algo escondido en la identidad americana que el observador español debe develar. Sea lo que sea, sabemos que es monstruoso. A lo largo de las páginas de los artículos iremos descubriendo que las virtudes americanas son, por definición, máscaras superficiales que esconden un trasfondo oculto, peligroso, negativo, que termina invalidándolas, como la cortesía que en el texto de Díaz-Mas disimulaba una palpable esencia de asesinos seriales matricidas. Los textos de Montero ponen en escena visiblemente este tipo de acercamiento a Estados Unidos que en el caso de la literatura española de los años noventa implica también una redefinición de España a partir del paradigma de la modernidad avanzada. La comparación con Estados Unidos necesita –especialmente por el reciente pasado de décadas de atraso español y admiración por el mundo desarrollado– de una argumentación más compleja que la mera crítica al monstruoso coloso. El primer movimiento –el de igualación– borra el punto de vista tradicional por el que España se ubicaría muy por debajo del mundo desarrollado y puede entrar, por fin, en Europa. Desde allí sí es posible

---

esquimales del Polo Norte. La relación de igualación, distancia y competencia se establece en términos reconocibles, en distintos autores, repitiendo los mismos lugares comunes, en ficción y crónica, sólo con Estados Unidos.

hablar de igual a igual, sin los tradicionales complejos españoles de provincianismo que debilitarían las críticas a la potencia americana. La visión de Estados Unidos la lleva a considerar a Inglaterra: Montero considera que la sociedad inglesa "se parece más a la española que a la que han organizado, en un tiempo récord de la historia, sus hijos de ultramar" (Ibid). España sirve entonces como punto de comparación para definir a Inglaterra como europea frente a una América con la que a pesar de sus vínculos no tiene tanto que ver. Montero traza una línea que recupera la tradicional distinción colonial entre el viejo y el nuevo mundo. En este sentido, más adelante las diferencias con Estados Unidos son operativas para situar a España en otra parte, precisamente, donde quiere estar en 1992: "Desde allí [Estados Unidos] me he dado cuenta de que Europa existe, Norteamérica es la diferencia, es otra cosa" (Montero 34). Montero toma conciencia en América de que España es europea y no como Polonia o Checoslovaquia sino como Inglaterra, un país enclavado en modos de ser, cultura y tradiciones que se recortan nítidamente de las americanas.

Después de esta operación de igualación en varios niveles –con la Europa más desarrollada en un principio y con Estados Unidos después– hay otro movimiento de distanciamiento que Díaz-Mas ejecutaba constantemente pero que Montero hace explícito en un contexto amplio, global:

> Resulta particularmente inquietante porque en apariencia [los americanos] son como nosotros. O sería mejor decir que nosotros somos como ellos. Vestimos los consabidos e idénticos pantalones vaqueros, compramos las mismas marcas de electrodomésticos, tarareamos sus canciones de moda y bebemos Coca–cola [sic] como ellos. Los indios de Nueva Delhi, los chinos de Pekín, los aborígenes de Papua, son, sin duda, distintos a nosotros pero eso es obvio, eso está asumido y aceptado. Pero los norteamericanos... Nos creemos

que son como nosotros y que conocemos de memoria su cultura... Craso error (Montero 34).

La participación internacional de la cultura americana –que en España suponía un sueño liberador del peso de la mediocre cultura nacional franquista– no implica, sin embargo, que a través de ella se pueda conocer a los estadounidenses, y es un problema esencial: ellos no "son" como nosotros, los españoles.[20] La cita es clara respecto al sentimiento ambiguo de la relación. La frase comienza diciendo que los americanos son "como" españoles, luego se corrige planteando que los españoles son como los americanos y, finalmente, la enumeración de actividades compartidas pone a los dos en un mismo plano: "Vestimos los idénticos pantalones, compramos las mismas marcas" sugiere equívocamente que los americanos podrían comprar pantalones y electrodomésticos españoles, cosa que en 1985 está lejos de ser posible. Se diluye así el peso y la influencia de la cultura estadounidense sobre la española marcando una simultaneidad, un continuo de actividades comunes que, sin embargo, esconden graves diferencias, especialmente porque ellos no "son" como nosotros.

Luego de esta igualación, el movimiento permite mostrar las diferencias que se sugerían antes y, de paso, subrayar que la sociedad española es mejor que la estadounidense, repitiendo los modelos que usan Cercas y Díaz-Mas elaborados a partir de lugares comunes sobre la sociedad americana.

---

20 En el próximo capítulo veremos la representación de este problema en *El jinete polaco*. Analizamos el efecto de la cultura norteamericana de masas en Marsé, en "Un canto en la tiniebla".

La imagen de los Estados Unidos se construye desde el punto de vista de una Europa homogénea que comparte una posición en el mundo, una visión integrada al Occidente desarrollado que pocos años antes hubiera sido impensable para España: "El dinero es el verdadero dios de esta cultura; de eso no hay duda. Oh, sí, es una divinidad común en el mundo occidental, todos los países industriales vivimos instalados en esa absurda esquizofrenia entre la avaricia y los derroches, entre la avidez y el desperdicio. Pero en Estados Unidos se nota más" (Montero 46-7). La cultura del dinero, asociada a un capitalismo defendido por los americanos, es uno de los lugares comunes para criticar al país que se veía en la descripción de los personajes judío–americanos de *La tierra prometida*. Si bien es innegable que Europa comparte el mismo programa económico de desarrollo y consumo, en Estados Unidos la avaricia y el derroche se vuelven tan evidentes que llevan a Montero a destacarlo a mediados de los años ochenta como una característica negativa del país. Sin embargo, en la introducción que les hace en la edición de 1994 dice que al releer sus textos de 1985 la sorprende "lo mucho que ha cambiado la vida en España en los últimos años. Por ejemplo, hoy no nos consideramos un país pobre (y con toda razón, porque no lo somos); y los supermercados y los autoservicios se han multiplicado en proporción geométrica por toda la península" (Montero 31). Con esto, se da una igualación en términos de poderío económico que resalta la posibilidad de hablar de igual a igual, aunque un resabio de crítica moral por ese abierto culto por lo material sigue siendo pertinente.

Estados Unidos tiene ventaja sobre España, aunque sea, respecto a la igualdad de género. Los estadounidenses no estarían, según ella "tan tarados como nosotros, que somos ¡ay!, varones y hembras celtibéricos, confusos, conflictivos y atrapados" (Montero 46). Sin embargo, las relaciones interpersonales en Estados Unidos están marcadas por la soledad, la incomunicación y la falta de afecto, que están muy relacionadas con "la sinrazón, la locura" (Montero 51). De ahí que "todos esos psicópatas, esos tiradores que se apostan en las terrazas estadounidenses para abatir peatones" pueden ser "producto último de la disociación más absoluta, del abismo entre ellos y los otros, de la total ausencia" (Montero 52). Estas consideraciones la llevan a revalorar "la odiada familia patriarcal [...] contra la que hay que pelear, que te ofrece símbolos concretos [...] , que a veces te pega un bofetón. Porque dar un bofetón, pese a todo, es también una manera de tocarse" (Ibid). Así, la cara más reconocible del "monstruo" estadounidense se devela a través de los asesinos seriales y de la incomunicación. Esta imagen no trae a cuento simplemente las relaciones afectivas más entrañables, sino las más extremas, las de los bofetones que, extendidas a una normalidad mejor que la estadounidense, se naturalizan como expresiones de atención y de cariño en una sociedad más cálida y demostrativa: la española.

Otro lugar común sobre la cultura americana es la ignorancia sobre el mundo exterior, puesta en evidencia en términos muy simples. Montero se asombra de que ella sabe "las canciones de Glenn Miller", conoce "su pasado folclórico", es capaz de

"citar más tribus de indios norteamericanos que ellos mismos" y que es precisamente ella

> quien, a veces, dice el título de esa película estadounidense de los años cincuenta que los demás asistentes a la reunión, todos del país, no consiguen recordar. En suma, me sé todos sus símbolos, sus mitos y sus ritos. [...] Y ellos, en cambio, nada. Es el vacío, la ausencia total de conocimientos exteriores (Montero 34-5).

Montero no explicita que los "símbolos, mitos y ritos" –que para ella son "todos" los de la cultura americana– que ella maneja tan bien provienen de una intensa exposición al cine estadounidense de los años cincuenta, el mismo lugar del que proviene gran parte de esta relación conflictiva con Estados Unidos, cultura de la que quienes viven en el rico suburbio de Boston no participan en absoluto con la misma intensidad. Sin embargo, más que discutir su argumentación, es interesante ver qué aspectos de estas imágenes de Estados Unidos se conectan precisamente con imágenes calcificadas de España que llegando los noventa quieren borrarse. Algunas descripciones del país son especialmente útiles para esto: "El mundo exterior no existe. No existe en los periódicos, en las televisiones, en la memoria, en los ensueños de la gente. Estados Unidos es un todo que se devora a sí mismo. El resto son tinieblas" (Montero 36). Si cambiáramos "Estados Unidos" por "España", el párrafo sería un retrato más de la politica autárquica aplicada a la cultura que el franquismo se empeñó en imponer con fronteras culturales cerradas y el adoctrinamiento nacionalista que construía imágenes imperiales donde los países

eran o hijos o enemigos de la madre patria. Vázquez Montalbán resume muy bien esta sensación:

> Para los españoles de entonces [bajo la dictadura de Franco], lo que ocurría en la galaxia exterior, lo que llamábamos esperanzada o procelosamente *el extranjero*, era como sombras de una realidad superior percibidas desde el fondo de la caverna del mito platónico. (Vázquez Montalbán, *Literatura* 68)

El fantasma del franquismo sobreimponiéndose a una crítica de la cultura estadounidense contemporánea no termina aquí. Montero compara las normas de ceremonial en las reuniones de amigos y se asombra de que sea una regla evitar las discusiones y, por eso, las conversaciones siempre tiendan a ser superficiales. Para probarlo, define "opinionated" –expresión que en español, según ella, no tenemos– como "un término menos descalificador que intransigente, por ejemplo, pero es claramente negativo, y se aplica a aquellos que parecen tener ideas hechas sobre las cosas: por lo visto, construir un universo propio de opiniones no es lo correcto".[21] La razón de esta necesidad de no mostrar opiniones en público es, para Montero, "resultado natural de su pasado"(Montero 38). La explicación filológica falaz –o errónea– lleva a una especulación sobre los orígenes históricos de la estigmatización de la opinión en las reuniones sociales de la clase media alta de Boston en las que participa Montero, una periodista extranjera con la que no se tiene mucha confianza: al "haber improvisado un país sobre la marcha" a partir de un "conjunto

21 No tenemos, efectivamente, un término derivado de "opinión" que sirva al sentido de "opinionated" ("Holding stubbornly and often unreasonably to one´s own opinions", según el *American Heritage Dictionary*). La inexistencia de la palabra es utilizada para sugerir que los que hablamos en español no somos dogmáticos ("opinionated") ni estigmatizamos a los que tienen su propia opinión –según la traducción libre de la palabra que hace Montero–.

heterogéneo de italianos, irlandeses, rusos, chinos, africanos, judíos, indios...", los estadounidenses crearon "un magma común y amorfo" en el que callar y no opinar "es una táctica necesaria para admitirse mutuamente y no matarse" (Ibid). Esto es, yendo un poco más lejos que Montero, que los estadounidenses viven –y no se matan entre sí– gracias a un pacto de silencio detrás del que ocultan sus opiniones. En la cultura española, el "pacto de silencio" aparece irremediablemente unido a otro "pacto de olvido". Montero se inscribe religiosamente en la lógica de su cultura y el pacto de olvido no tarda en aparecer también en la cultura estadounidense. El lugar común de la inocencia del pueblo americano la lleva a considerar valioso su amor por la libertad, aunque ese sentimiento también está afectado por cierta liviandad dada por la falta de memoria: "Es tan fácil olvidar en esta sociedad norteamericana. Tengo la sensación de que Estados Unidos es una máquina de alta precisión orientada hacia el desentendimiento, hacia la amnesia" (Montero 53). El efecto de esta máquina siniestra de desmemoria se ve más claramente en la política, vista como una actividad que "muy pocos hacen y que consiste en meter una papeleta en una urna de cuando en cuando". Describe entonces la fragmentación de la realidad por la que se pierden las conexiones causales de los hechos y "ese sentido antropomórfico de la historia, como si los grandes acontecimientos de la humanidad fuesen obra de un solo sujeto, de *supermanes* buenísimos o de perversos criminales" (Montero 54). Los paralelos con el último siglo de historia de España son evidentes, pero sólo si se los quiere leer. Montero es capaz de criticar tan abiertamente la cultura estadounidense en términos tan cercanos a los que usaríamos para pensar en

la española, sólo porque en España no se está pensando la propia historia en estos términos. En todo caso, al señalar estos pecados de la sociedad americana de alguna manera se construye una posición exenta de ellos y se los elimina así del seno de la cultura española.

En el envés de estos textos persiste una compleja relación entre la identidad española forjada en el antifranquismo a través de múltiples referentes –uno de ellos, y no el menor, la cultura estadounidense[22]– que en el momento de ingresar a Europa debe replantearse. Pasar por alto la deuda con la cultura americana como ventana al exterior en medio del franquismo y transformar el conocimiento de tribus indias americanas en cultura general es, también, una forma de amnesia. No contra Estados Unidos especialmente, sino que es más bien un olvido de cómo se llegó a saber tanto de ese país, de qué función cumplió esa cultura masiva en los tiempos de Franco.[23] Por otro lado, las numerosas afinidades y diferencias entre los dos países sirven para conformar una imagen ideal de España como país cosmopolita, moderno, tolerante, abierto a la discusión y sin una tradición autoritaria que persiste más allá de la superficie de una recién estrenada cultura democrática.

La impostura cosmopolita

El juego de máscaras que se despliega en estos viajes de expertos cosmopolitas que, sin embargo, no pueden estar más de dos meses en el extranjero –especialmente

22 Véase *Crónica sentimental de España* y "La literatura y la ciudad democrática" de Vázquez Montalbán.

23 Véase Vázquez Montalbán, *Literatura*, 70-72.

en Estados Unidos– sin sufrir el "mono" del chorizo y la sevillana, tiene también una direccionalidad nacional.[24] Junto con estos viajes operados por exultantes ciudadanos del mundo que irremediablemente refieren el alivio de volver a casa, se está construyendo la imagen de un nuevo espacio nacional –distinto de la España que dibujaba el exilio– al que volver.

La modernización de España supone especialmente un nuevo imaginario respecto a sus ciudades principales. Hasta Barcelona, que ostentó la fama de una capital cultural alternativa al Madrid de Franco durante la dictadura, va a encarar una serie de cambios que se reproducirán como parte del espectáculo de las Olimpíadas de 1992.[25]

Es Madrid, especialmente, la capital emblemática del franquismo la que debe transformar su imagen en la de una ciudad democrática despojada de lazos con un pasado autoritario marcado por el atraso. Este proceso de reforma simbólica se llevó adelante a través de distintos emprendimientos culturales apoyados por el gobierno socialista, destinados a re-crear una vida cultural de la ciudad, despegada de su pasado autoritario. Estos proyectos culturales terminaron de cerrar el movimiento de resistencia contra la ciudad franquista que cobra fuerza en los últimos años sesenta.[26] No es el objeto de nuestro trabajo dar cuenta de ese cambio, sino ver cómo

---

24 No vamos a ahondar en esto, pero los textos de viajeros que eligen otros destinos no hacen de la "española" con manola y comida típica un objeto de deseo. Estados Unidos parece exaltar el nacionalismo español más tópico.

25 La preparación del evento justifica una operación de remodelación y especulación inmobiliaria de la que da cuenta en la literatura Manuel Vázquez Montalbán en dos de sus novelas de Pepe Carvalho: *El laberinto griego* y *Sabotaje olímpico.*

26 En las entrevistas recogidas en el libro de Gallero sobre la Movida (*Solo se vive una vez*) se da

se maneja la literatura en este contexto de renovación simbólica de la ciudad. A contrapelo del movimiento de regreso optimista que describimos antes y que pone a Madrid a la altura de Nueva York o tal vez un poco más alto, se desarrolla una literatura que no participa de las mismas esperanzas y traza rutas alternativas. Si se quiere leer este posicionamiento, es muy fácil trazar una línea que une obras y autores aparentemente distantes y que la crítica ha compartimentado como si no estuvieran produciendo una literatura que establece un evidente –aunque no explícito, directo– diálogo sobre lo que está sucediendo en el país.

cuenta de la voluntad de remodelación de la imagen de Madrid que tenía el gobierno socialista a través de la subvención de una cultura nueva y fresca distanciada del pasado. Manuel Vázquez Montalbán historiza el enfrentamiento entre la ciudad franquista y la democrática como una lucha cultural en "La literatura en la construcción de la ciudad democrática".

III
Huérfanos sin pasado
El regreso a una casa sin padre

Varias novelas de la época plantean un problema de representación del espacio que, en última instancia, está relacionado con la muerte de un padre que lo regía. Si bien *La lógica del vampiro* (Adelaida García Morales, 1990) no tiene conexiones políticas evidentes sí dibuja el destino de desarraigo que en los hijos provoca la muerte de sus progenitores: "Al morir nuestros padres, como yo no pensaba volver a instalarme en Sevilla, y él prefería vivir como un permanente viajero, siempre en trance de partir, vendimos la casa de nuestra infancia" (García Morales 10).

El movimiento de regreso a la ciudad se da con Sevilla, que los hermanos abandonan al morir sus padres.[27] Junto con la ciudad, dejan atrás sus recuerdos y la relación que la identidad de cada uno tenía con el lugar en el que se criaron. En el corte con sus pertenencias personales se puede ver un extrañamiento del tiempo y el espacio que tiene a la vez connotaciones de amnesia y de alienación comunes en las obras de la época y que leído en clave política pone en escena la imposibilidad de dar cuenta del proceso de transición mismo. De alguna manera tiene que generarse el corte con el pasado, cubierto por un silencio concertado que abre luego a la posibilidad de un futuro. La necesidad de huir de la ciudad que representa el pasado regido por el padre lleva al hermano de la narradora a hacerse marino:

27 Sevilla funciona como capital en relación con la "vida de pueblo" para los personajes: "Mara odiaba su pueblo y todos los pueblos. No obstante, aseguraba también que su vida en Sevilla le atraía cada vez menos. Añadió que, sin embargo, aún tenía a Alfonso" (García Morales 51-2).

> Y nada más poner el pie en tierra se sentía un intruso, ajeno y extraño a la ciudad en la que nació y a la que ya no pertenecía. El hondo silencio del mar le había penetrado hasta convertirle en un hombre hosco, parco de palabras y ademanes, pero atento siempre a cuanto le rodeara (García Morales 10).

Su situación está en evidente consonancia con los procesos de la transición: el cambio radical de la ciudad que ya no recuerda –y que no debe recordar– el pasado, y el silencio que termina de definir un paisaje alienado, sin expresión. Estas novelas que no celebran el traspaso de poder y las transformaciones simbólicas de las ciudades ponen en escena el costado traumático del cambio: por un lado, el acceso al pasado está obturado y por otro, el presente está enrarecido.

La narradora regresa a Sevilla porque le dijeron que su hermano había muerto, sin embargo, durante casi toda la novela no puede encontrar su cuerpo, está atrapada entre los amigos de su hermano que –bajo la tutela de un personaje siniestro, mediocre y, a la vez, seductor y adormecedor– mantienen un cerrado silencio sobre qué pasó y la invitan a formar parte también en ese grupo de muertos vivos: "Yo tenía la sensación de que no estaban completos, de que les faltaba algo fundamental. Aparentaban la rigidez de figuras de cera y la inconsistencia de muñecos de cartón piedra" (García Morales 60). El efecto del vampiro es concreto pero indemostrable, su principal arma es que nadie cree en él. Cuando cae sobre la narradora, toma la forma del recuerdo de una época mediocre y sin sentido:

> Pero ahora, de súbito, mientras escuchaba el tenue y confuso murmullo de Alfonso y Mara, mi memoria me traicionaba presentándome, implacable, retazos de mi vida que yo, al parecer, no solía considerar, mostrándome tardes de tedio, el desinterés y el esfuerzo de acudir cada mañana a dar las clases, mis abrumadores paseos en solitario por la ciudad […]. Y también el día que

> cumplí cuarenta años, un domingo silencioso todavía cercano y anormalmente largo que viví yo sola, resignada, tratando de convencerme de lo poco que importaba el ir perdiendo mi dudosa belleza, que era preferible conservar la capacidad de contemplarla en cualquier parte (García Morales 90).

Los cuarenta años que plantean la crisis retrospectiva y obligan a reconsiderar el pasado aquí se muestran afectados por la compulsión de la narradora a tratar de ignorarlos. Alfonso –el sinietro personajes que hace las veces de vampiro encantando a todos los demás– tiene el efecto de reflotar el horror de un pasado tedioso y sin sentido, falto de toda vida, de todo interés, que recuerda sugestivamente –con la apoyatura de la referencia a los cuarenta años– a descripciones de la eterna mediocridad de la vida bajo el franquismo. Sevilla aparece como la urbe que congrega personajes –desplazados de Madrid y de los pueblos–, ciudad alternativa no afectada por las Movidas, enraizada en un tiempo en el que reina el vampiro que recuerda, que enfrenta a los personajes a una melancolía que proviene de extraños juegos temporales. Alfonso es el vampiro que guarda y recupera la memoria y la historia: trabaja en el archivo particular de un aristócrata sevillano y frecuenta el Archivo de Indias.

> Me adentró por calles angostas, irregulares y umbrías. Advertí que había olvidado sus nombres. Mi memoria había seleccionado ciertos rincones, plazas, pasadizos, jardines… aislándolos del resto de la ciudad, conservándolos como fragmentos de una pieza rota y a la vez completos. A veces, ante una fachada determinada, una esquina o uno de los bancos de una plaza, se producía una efímera concordia entre las imágenes que se presentaban ante mis ojos y aquellas otras que afloraban en mi memoria. Me sentía entonces suspendida entre dos tiempos y tan ajena al presente como al pasado (García Morales 100).

Como se puede ver en la cita, la narradora aparece suspendida entre dos tiempos a los que no se tiene acceso. Estas narraciones ponen en evidencia una crisis de la representación ante los cambios vertiginosos que se están operando en el país, que se articulan simbólica y espacialmente en la reconfiguración de las ciudades que aunque no hayan experimentado grandes cambios visibles, deben ser leídas de otra manera en virtud de los cambios simbólicos que se llevan adelante después de la dictadura y la Transición. La narradora queda entre dos aguas, entre dos tiempos, entre dos ciudades, extasiada y alienada por algo que no puede definirse claramente, perdidas o alteradas las referencias lógicas de identidad, espacio y tiempo.

El replanteo de su vida a la que la obliga la presencia turbadora de Alfonso la hace plantearse que su "vida, durante los últimos años, había estado constituida por una larga cadena de actividades carentes de interés" (García Morales 109). Al fin, la narradora descubre el cadáver de su hermano: todos los que habían compartido con ella los últimos días sabían que había muerto y no se lo dijeron. Alfonso le explica que el suicidio de su hermano es lo más lógico que puede haber pasado.

> Piensa que vivimos acosados por amenazas continuas. Es como si anduviéramos siempre, haciendo equilibrio, por una estrecha y frágil tabla, permanentemente a punto de caer a la hoguera, al abismo o a cualquier otra monstruosidad. Y, aunque te suene a monserga, lo lógico y lo real es que siempre es posible morir cuando menos se espere. Por suerte, nos olvidamos con facilidad de semejante amenaza (García Morales 157).

Esta descripción paranoica se corresponde con la de la Transición y los peligros que el olvido trata de obviar, como recomienda el vampiro, aunque la crisis que atraviesa la protagonista la obliga a tomar conciencia de la situación angustiante en

la que se mueve: “Se trataba de algo cuya realidad era ya incuestionable para mí, que padecía con intensidad y que, no obstante, se hacía inaprehensible, incluso inexistente, a la hora de intentar nombrarlo” (García Morales 169).

Las novelas de García Morales construyen un ambiente en el que la amenaza se cierne sobre los personajes sin que quede claro de dónde viene y sin que sea posible expresarla en palabras. Este silencio está configurado por olvidos que sellan un pasado que, al volver, lastima especialmente por su mediocridad, por su falta de consistencia que reafirma el vacío del presente. Este tipo de representación puede ser fácilmente asociado con la vida mediocre de la dictadura y con un presente que no termina de asimilar el cambio y lo vive como crisis.

Las novelas de Justo Navarro representan un espacio igualmente extrañado y cargado aún de más irrealidad pero también de un simbolismo que está claramente relacionado con la época en la que escribe. *Hermana muerte* (1989-1990) comienza con dos hermanos cuyo padre está muriendo de cáncer, en un escenario que se parece notoriamente a la casa de *Cría Cuervos* de Carlos Saura: un caserón antiguo en medio de la ciudad, con un patio cerrado y una piscina abandonada. El padre agonizante no termina de morir mientras la casa está rodeada de una destrucción que augura modernidad: grúas y topadoras destrozan el paisaje de casitas en el que sólo queda como recuerdo del pasado la casa familiar en la que se desarrolla la historia. Están construyendo un condominio llamado “Europa” con edificios que llevan cada uno el nombre de un país europeo. No hace falta un gran trabajo hermenéutico para relacionar esta novela con el contexto de su escritura más allá de

que la estética de Navarro no sugiera lecturas realistas más directas. Como la España de la autarquía, inserta en un mapa de países que se reconstruyen y modernizan después de la Segunda Guerra Mundial, la casa que permanece antigua, tradicional y en ruinas está completamente aislada de la construcción de "Europa" –el condominio se llamará luego "Urbanización Continental"– ya que el padre cortó las líneas de teléfono, impaciente, angustiado por una llamada que no llega. (Navarro 35)

Después de su muerte, los tíos consuelan al narrador diciéndole que los padres continúan viviendo en sus hijos y es, precisamente, el problema de la herencia el que articula de ahí en más la novela. El narrador no termina de admitir la muerte del padre –considera al cuerpo deteriorado del agonizante un impostor, no lo reconoce– y comienza así un inquietante y surrealista juego de repeticiones fantasmales. La hermana mayor comienza a ser cortejada por hombres que llegan a la casa y son nombrados con la marca del coche que conducen (Opel, Mercedes, Renault, Alfa Romeo) y que marcan claramente su posición social. La hermana es ahora la directora de la empresa paterna y los hombres que vienen a seducirla tienen todos algo del padre: la voz, la mirada, los ojos. Cada vez que llega un nuevo pretendiente, el narrador se pregunta qué fragmento de su padre habría encontrado su hermana ahora (Navarro 57). Empresarios, comerciantes, empleados, coroneles, desfilan ante una hermana sádica y caprichosa que va dejando en la casa recuerdos de hoteles de nombres americanos: Monterrey, California. El ritual de cortejo se rompe con la llegada de un hombre que no reproduce ningún atributo paterno y que –tal vez por eso– el joven narrador terminará asesinando. El pretendiente normaliza la casa,

limpia la piscina –en la que se descubre una vieja maleta llena de objetos robados por la madre de los jóvenes– y vive con la hermana en lugar de llevarla a hoteles de resonancias americanas.

Mientras tanto, el joven narrador fantasea con un hermano: "Es un hermano secreto; mi padre no quiere que se sepa que tenemos un hermano, pero yo no puedo mentir" (Navarro 91). El tópico de los hermanos que se reencuentran aparece en varias novelas y es significativo en un país que no sólo caracterizó a su guerra civil como "fraticida" sino que fue gobernado por una dictadura que planteó una imagen paternalista vertical que en cierto modo reproducía metafóricamente la lógica de la familia patriarcal.[28] El joven narrador, retoño del cadáver viviente que no termina de morir, es rechazado por sus compañeros de clase por su relación con un pasado vergonzoso que puede explicarse completamente si entendemos la novela en clave política:

> En la clase nadie me quería: ¿quién querría a quien trata con fantasmas? Mis amigos no olvidaban al espectro del sofá, al espectro de la hamaca en el jardín, que vivía en la casa entre las ruinas de sus casas, casas que ya ni eran ruinas, voladas, derrumbadas, suplantadas por los edificios gigantes; no olvidaban al espectro que creían que era mi padre (Navarro 91-2).

Si bien el joven se niega a creer que su padre murió y entiende al cuerpo agonizante quebrado por la enfermedad como "impostor" para ver luego a su padre

28 Teresa Vilarós analiza la imagen de Franco como padre de los españoles y las consecuencias de su desaparición en la cultura española en *El mono del desencanto.* La unión simbólica entre estado y familia se perpetúa con la institución de la monarquía y la publicitada Familia Real que participa públicamente de ceremonias "familiares" destinadas a un espectador al que se lo incluye en la gran familia española.

repetido en otras formas, no es por esto que lo discriminan sus compañeros. Los demás vivían en el barrio que fue destrozado para construir los modernos edificios. La única casa que se salva sin que se explique por qué, anclada en el pasado, es la del "espectro" que en ese momento está –todavía– vivo. Muerto en vida, el padre que controla la casa antigua y cerrada mientras el mundo se renueva es el objeto del rechazo de los compañeros. Esta imagen evoca claramente los últimos momentos del franquismo. El joven, en el que según sus tíos continuará viviendo su padre, plantea en el texto el problema de la herencia, de la continuidad del pasado mientras la hermana propone distintas salidas de futuro, con reemplazos parciales del espectro que abandonó físicamente la casa.

La herencia, el traspaso de poder, la transición a un nuevo orden traen como correlato la inclusión del otro ausente, el vencido de la guerra civil, el proscrito de la dictadura que si bien no tiene una presencia concreta en la novela termina corporizándose como fantasía del narrador: "Soñé con mi hermano, aunque nunca he tenido un hermano, y me desperté a medianoche temblando de miedo a la desaparición y a mi propia fealdad: tenía mi hermano mi misma cara y yo no podía salir en el sueño, porque no éramos gemelos, y mi cara la estaba utilizando otro" (Navarro 99). La temática del doble como amenaza puede verse en los estudios literarios desde varios puntos de vista productivos. En el contexto de este relato que da cuenta de una transición de poder, la imagen de un padre agonizante que se proyecta primero como espectro, luego como simulacro y más tarde como herencia y reproducción, no puede dejar de pensarse en términos simbólicos como una

representación de las ansiedades de los estamentos franquistas ante la llegada de un "otro" al que ahora hay que considerar desde un lugar distinto al del enemigo a reprimir. Es la reescritura de la gran pregunta de la Transición que expresa tan bien el padre del narrador de *Corazón tan blanco*: "¿Y ahora qué?"

La novela cierra con la concreción de la amenaza, el joven narrador termina eliminando al pretendiente que no es como el padre, que no comparte ninguno de sus atributos. Si alguien va a ocupar el rol patriarcal, debería responder a los rasgos del padre perdido. El narrador asesina al pretendiente de su hermana y va en autobús hasta la fiesta donde ella los está esperando y que está descrita como un simulacro concertado por todos los participantes. La hermana simula conversar con invitados chinos que sostienen vasos de papel como si fueran copas de cristal. Todos hacen como que beben aunque tengan sus vasos vacíos: todo es una representación que no tiene otro destinatario visible más que quienes lo llevan adelante. En ese contexto de falsa desenvoltura y adecuación a un contexto internacional donde los invitados simulan que todo está perfectamente bien, la hermana, nerviosa, mira hacia la puerta, esperando al nuevo hombre de la casa que no viene y que nunca va a venir, preocupada pero sin querer que se note: "'¿Todo muy bien?', decían los chinos. 'Todo muy bien', decía mi hermana. Mi hermana esperaba cerca de la puerta, y yo esperaba cerca de mi hermana" (Navarro 119). El texto se cierra así, con la explicitación ante el lector de una impostura que todos comparten y toleran: los socios internacionales de la empresa liderada por la hermana, el narrador que ha impuesto la fuerza autoritaria de la herencia para que todo siga igual y la hermana

que, esperanzada de conseguir salir de la trampa paterna, está condenada a repetirla.

Volver a casa de Juan José Millás (1990) tiene muchos puntos en común con la novela de Navarro. Aunque plantea un contraste entre ciudades concretas –Madrid en oposición a Barcelona–, tiene muchos elementos surrealistas que ponen en duda la identidad del narrador como para que la novela pueda fácilmente no ser leída en clave política. Sin embargo, como *Hermana muerte*, el texto también está hablando de aquello que no se menciona en los noventa, la Transición. Todo sucede en espacios marcados por encontrarse en medio de una transformación y es, básicamente, una novela que plantea un profundo problema de identidad entre hermanos gemelos. La descripción del hotel del comienzo del texto podría pertenecer perfectamente al texto de Navarro:

> La escena sucedía en la habitación de un hotel antiguo que había recientemente restaurado sin perder en esta operación cosmética su carácter de túnel temporal. Por este túnel parecían deambular aún fantasmas de otra época que habían escapado de la acción renovadora del pico y la pala, del yeso y el cemento, refugiándose eficazmente en pliegues invisibles que descendían desde el alto techo hasta la moqueta; una vez allí, como una masa líquida cargada de pensamiento, los fantasmas alcanzaban los centros emisores del miedo, que en esta habitación parecían estar difusamente entre el armario y las cortinas (Millás 9).

Remodelaciones infructuosas de lo antiguo que dejan vivos los fantasmas del pasado, el miedo a lo que regresa, la ficción situada en un lugar de paso sin raíces como un hotel; la novela se plantea así en el envés de *El jinete polaco* que va a hacer una restauración pacífica, una conjura romántica de los fantasmas y en cierto modo más cerca de *Corazón tan blanco* que va a exponer el miedo, la ansiedad, el rechazo a

los relatos que traigan a cuento el pasado. La novela plantea el conflicto entre dos hermanos gemelos, uno que huyó a Barcelona después de pelearse con el otro y ahora vuelve a "una ciudad llamada Madrid", ciudad extrañada de la que sólo queda su nombre, llamada así pero que no "es" Madrid o, por lo menos, no la Madrid de la que él salió alguna vez (Millás 10). El narrador, por su parte, no es inmune ni a la ciudad ni a su pasado:

> Quizá porque la habitación del hotel, con los fantasmas de los miles de seres que la habrán habitado –provisionalmente recluidos en el armario–, me ha puesto algo sombrío. También, quizá, porque al asomarme a la ventana y ver Madrid he sentido nostalgia de un pasado que odio, pero que explica al menos los datos más externos de mi historia. Como verás, estoy lleno de sensaciones incompatibles… (Millás 13).

Los fantasmas permanecen: en el armario, en la memoria, están ahí como una presencia que inquieta un presente macado por la contradicción de este espacio transicional, que genera por un lado nostalgia y por otro rechazo. Este espacio contradictorio se explicaría perfectamente con las tesis de Vilarós del "mono" del franquismo. Como en *La lógica del vampiro*, la ciudad de la transición contiene dos tiempos incongruentes, el de ese pasado reconocible –que para Millás se complica en una dualidad de nostalgia y rechazo– y el del cambio que no puede terminar de digerirse, que no es simplemente físico sino que tiene más que ver con los procesos simbólicos de la Transición que remodelan la forma de leer las ciudades.

> La rareza provenía de la contemplación de unos espacios que, resultándole familiares, ya no reconocía como propios, lo que le producía una suerte de estímulo desgarrador, como cuando se peinaba o afeitaba su rostro frente a un espejo que le devolvía su mirada que, sin dejar de ser suya, parecía esconder algo de otro: una expresión o un tono que le resultaban ajenos (Millás 21).

El cambio de los espacios urbanos españoles desde lo físico a lo intangible –la incorporación a Europa, el continuo silenciamiento del pasado– está en Millás explícitamente relacionado con los cambios personales de identidad que en la novela son críticos y mortales. Hay detrás de todo este problema un cambio radical en la forma de pensarse a sí mismos que termina en la crisis del español cosmopolita contemporáneo: "¿Quién se oculta detrás de nuestro rostros? –se preguntó– ¿a quién representamos de verdad en nuestro deambular por las ciudades, por el mundo?" (Millás 21). Lo que en *Antes de la batalla* y *La tierra prometida* se veía como una crisis generacional que no aceptaba la impostura de súbito internacionalismo cosmopolita –y las consecuentes amnesias necesarias para creer en esa máscara–, en la novela de Millás se plantea como una crisis individual de la identidad del protagonista y plantea más que el sinsentido de tanto viaje, su utilidad simbólica para un proyecto ajeno ("¿a quién representamos?"). Son estos narradores desquiciados y su extrañada percepción del mundo lo que termina categorizando a Millás como un escritor de lo individual, de lo existencial. Sin embargo, las imágenes que describimos entran en serie con otros textos que están trabajando problemáticas similares desde protagonistas individuales pero arquetípicos, vacíos, universales, que fácilmente pueden ser tomados como simbólicos.[29] La discusión de los problemas existenciales individuales que torturan a los personajes de Millás se proyecta

29 Los gemelos, por ejemplo, se llaman Juan y José, Madrid se vuelve "la ciudad", los personajes se definen por categorías –la estudiante, el empleado– que los vuelven más arquetipos generales que individualidades bien definidas.

espacialmente en la novela para volverse, así, parte del sentir de una época. El protagonista llama desde el hotel a una joven prostituta, estudiante universitaria, y mientras la espera piensa en ella como agente de una exteriorización de sus íntimos problemas personales: "la joven estudiante, a la que imaginó de camino hacia el hotel por las calles de aquella ciudad que, a semejanza de su propio ser, estaban llenas de deseos no satisfechos, de impulsos no llevados a término, de corazones rotos por el amor o por la plusvalía" (Millás 17-8). La imaginada muchacha recorre el espacio público del Madrid inmediatamente previo a las celebraciones del 92, al ingreso oficial en el futuro y al sepultamiento final del pasado, según las lógicas propias de una literatura que evita hablar directamente de este contexto. Madrid es "aquella ciudad", la "joven estudiante" no tiene entidad particular sino que es mera abstracción y se dirige a "el hotel", otra categoría que se suma al conjunto descrito en el que no hay marcas propias del realismo (social o no) costumbrista: no se nombran calles, no se describe el espacio. Todo sucede en la imaginación de un personaje que, de vuelta a una ciudad que moviliza en su interior recuerdos y nostalgias, permanece en la habitación del espacio despersonalizado del hotel y desde ahí, imagina el exterior y lo describe. El paisaje descrito, con toda su abstracta imprecisión, es esencialmente histórico, emotivo y político: esa inscripción estalla con la poco novelesca palabra "plusvalía" que reinscribe la descripción como análisis social, como aproximación crítica a esa abstracción que se vuelve, ahora, no ya metáfora abstracta sino explicación interesada. Más adelante, los cambios de Madrid

se superponen con los físicos del individuo y son más sugerentes en favor de la interpretación que llevamos adelante en nuestro trabajo:

> Comparó la evolución de la ciudad en la que había vivido en otro tiempo con su propio territorio corporal y afectivo, y dedujo que las ciudades y los cuerpos poseían una identidad precaria, inestable, pues cuando alcanzaban el punto en el que parecían ser una cosa, un movimiento subterráneo los convertía en otra, aunque en una mutación tan sutil, tan insensible, que podía pasar inadvertida a una mirada perezosa (Millás 21-2).

En la cita se explicita que la operación de remodelación de la ciudad es imperceptible y que está teniendo lugar en un plano más existencial, menos evidente y que está en relación directa con procesos personales (corporales y afectivos) que tienen lugar en el mismo momento. La conexión con la política española de integración a Europa se hace, además, explícita: "Se encontraba en la zona sur de Madrid, quizá en una plaza llamada Lavapiés, pero su impresión es que estaba en otro sitio, en otro país, seguramente en la capital de un país africano, lleno de casas que habían pretendido sin éxito imitar el modelo de algún país europeo" (Millás 213-4). Millás sigue haciendo una descripción extrañada de Madrid: no llega a Lavapiés sino a "una plaza llamada Lavapiés", como si la unión del nombre con el lugar –dice constantemente "una ciudad a la que llaman Madrid"– no coincidiera con el de su memoria. En la cita se pone además en escena el trasfondo político, el intento de integración europea que aparece como fallido: el resultado final de la plaza convoca justamente al gran fantasma español del atraso, ser considerados el norte de África antes que parte de Europa.

Cuando decimos que esta literatura contiene una memoria de la época, de la inminencia del cambio de 1992 no estamos hablando de una codificación críptica y secreta que necesite de un complicado trabajo de exégesis, sino que –como se ve aquí– las novelas están haciendo explícita una situación política que seguramente necesita más de "miradas perezosas" para pasar inadvertida que de una crítica activa que la haga presente. Que esta literatura no se lea políticamente no es tanto un problema de memoria, no se trata de un olvido, sino más bien de una intención de no leer, de no ver lo que es evidente y de lo que muchos –como los autores que aquí tratamos– tienen clara conciencia.

La novela de Millás trata el tema del conflictivo regreso que implica –como las novelas que tratamos en la primera parte– un replanteo con respecto a las utopías del pasado que en lugar de ser generacional se procesa como el reencuentro simbólico de dos hermanos gemelos que intercambiaron identidades y viven simulando ser el otro. En el juego de espejos resultante, el protagonista es el que eligió un futuro que pivota alrededor del éxito económico: en lugar de ser escritor, tiene una imprenta y produce libros en serie, está casado con una mujer que no ama y no tiene hijos por miedo a repetir la maldición de los gemelos, que es hereditaria.[30] Como en las novelas que analizamos en el capítulo 2, los años sesenta fueron el lugar de la ilusión y del amor: El protagonista piensa en el amor de su juventud –que

30 En un país que inscribe oficialmente la Guerra Civil como "fraticida", este temor es coherente con la ansiedad de la Transición a repetir la historia del enfrentamiento del pasado.

terminó siendo pareja de su gemelo en Madrid, al cambiar identidades–, y recuerda una escena con ella que permanece traumáticamente en su memoria.

> La escena había sucedido veinticinco años atrás, quizás un poco más, la vigencia de una herida sin sutura posible, producida por una violencia interna y condenada a permanecer en él como un rasgo de identidad doloroso, como un amputación visible cuya eficacia parecía mayor cuanto mayor fuera la distancia temporal de aquel encuentro. (Millás 22-3)

El texto insiste en que la crisis de identidad está marcada por la ausencia, por lo que hasta la crisis no se reconoce como propia y ahora aflora súbitamente para mostrar un espejo en el que es doloroso reflejarse. La novela va a repetir este tópico de diferentes maneras y a explicarlo en distintos niveles. La crisis, así pensada, es la de una impostura que ya no se tolera, que está marcada en todos los niveles, desde los cambios sutiles de la ciudad a la que se vuelve para no reconocerla hasta la conciencia de la propia simulación que ha sido el eje de la vida de los últimos años. Para el narrador, el recuerdo de ese amor del pasado, –que estaría ubicado "veinticinco años antes", a mediados de los sesenta– es "lo único que en todos estos años había quedado de él, lo único que aún reconocía como suyo tras una larga etapa de impostura, de fingimiento, de jugar a ser otro con la conciencia permanente de que en ese juego había apostado la vida y la había perdido" (Millás 25).

La llegada a los noventa con sus aires de renovación y cosmopolitismo es para algunos personajes un punto en el que el fingimiento de que "aquí no ha pasado nada" se vuelve literalmente insoportable. Es entonces un momento en el que se

replantea el pasado, la simulación y es el momento en el que se caen las máscaras para enfrentar un espejo aterrador.

> Esto es el amor –se dijo–, esto era el amor y lo perdí como he perdido todo aquello que podría haber hecho de mí un individuo, un sujeto del que se pudiera predicar algo sólido, encarnado en su propia historia, en su deseo. En lugar de eso, me he convertido en un artefacto mecánico, en un muñeco, en una figura de hombre más o menos tosca, construida con retales ajenos a mi naturaleza y de la que sólo se puede predicar que vive en una ciudad que no es la suya, junto a una mujer que no ama y que se gana la vida regenteando una imprenta en donde publica lo que otros escriben (Millás 30).

La impostura de los años ochenta que está por proyectarse a los noventa aparece en la novela definida a partir de sus consecuencias individuales en un lenguaje técnico que podría usar un crítico cultural. Más adelante, el protagonista siente que sus relaciones interpersonales están mediadas por la impostura y deterioradas por la conciencia que tiene de ella. En una escena en la que se mantienen sin hablar con otro personaje, piensa que ese silencio tiene origen en la conciencia de esta impostura, que "habiendo percibido de súbito lo inútil de esa ocupación [la de un lugar ajeno, que no les corresponde], se dejaran llevar por la melancolía, o por la culpa, hacia un territorio moral en el que no cabía otro modo de comunicación que el del silencio" (Millás 38-9). Callar en la obra de Millás no está relacionado con los miedos del pasado, sino más bien por la conciencia de la falsedad que rige el presente. Sin embargo, sí hay miedo en los personajes y está provocado por las consecuencias de esta extraña forma de vida en la que se han sumido por pretender ser quienes no son. La idea de haber perdido todos los lugares de referencia, "su ciudad" que ya no reconoce, le da pánico; concepto clave para

entender la estética de Millás que por esto es una de las que mejor representa ciertos sentimientos de angustia respecto a la Transición, el silencio y sus efectos.

IV
Capitales europeas
Un paso atrás en la impostura: la vuelta al origen

Esta redefinición de las ciudades, espacios privilegiados para la literatura que las pone en escena y las activa como elementos vitales para componer a sus personajes, provoca un vaciamiento de sentido del que el protagonista de *Volver a casa* de Millás es víctima y el de "Volver a casa" de Cercas es beneficiario. La novela de Millás pone en escena la crisis de identidad provocada por el cambio brusco, la impostura y la consecuente anulación de un pasado al que se mira con nostalgia del amor y de la juventud. El cuento de Cercas, en cambio propone un regreso distinto que celebra la modernización de una ciudad cuyo pasado recuerda el tedio interminable de una urbe poblada de curas que podríamos asociar con el tiempo de la dictadura. El cuento no sólo naturaliza el milagro del cambio en un contexto en el que lo que antes era considerado imposible ahora es real, sino que el protagonista sabe que le conviene callar para no romper la magia que lo ha depositado allí, en un presente inimaginable pocos años atrás.

Como la novela de Millás, *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero (1989) pone en escena los peligros de la falsificación y la impostura. Gregorio Olías, protagonista del relato, es un paleto que ha llegado a una Madrid paupérrima y, criado por su tío, aprende a soñar con un mundo inalcanzable, el que aparece en tres viejos libros que aquél poseía: un atlas, un diccionario y una enciclopedia que para su viejo e inocente mentor contienen todo el saber del mundo. Con esa base cultural –un saber tradicional y anquilosado, lleno de modismos retóricos y falto de todo método

analítico–, Gregorio termina casándose, viviendo con su mujer y su suegra, y trabajando en un sótano para una distribuidora de vinos y aceitunas. Su vida cambia cuando está por cumplir treinta y nueve años: su contraparte, Gil, un viajante que vende esos productos por el interior del país, lo llama por teléfono y comienza una relación cada vez más íntima. Gil antes vivía en la ciudad y ahora lamenta su periplo por un territorio inculto, salvaje y feroz: llama habitualmente a Gregorio y a veces ni habla, sólo solloza. Con el tiempo y la confianza, le pide a Gregorio que le cuente cosas que hayan pasado en el mundo, porque "en provincias, ¿de qué va uno a enterarse que ya no sepa?": para él "la ciudad es como un libro abierto" (Landero 100). Gregorio no entiende del todo el razonamiento y Gil es más explícito: "¿Cómo que no? ¿Dónde si no se van a saber las cosas? ¿Dónde están los gobiernos, las universidades, las tertulias, los museos, los aeropuertos y las sedes de las grandes empresas? ¿Dónde se originan las verdaderas noticias?" (Landero 101). Cuando Gregorio accede a contarle alguna historia, Gil estalla emocionado: "¡Esas son verdaderas noticias! [...]. Se nota en ellas el espíritu de la ciudad y las señales inconfundibles del progreso" (Ibid). Así, guiado por la avidez ajena de salir del pueblo, Gregorio, que desde niño habitaba la ciudad comienza a comprar los diarios y a leerlos en busca de noticias a las que hasta ese momento no había prestado atención, para contarle luego a su interlocutor en la provincia: "Gil acogía las noticias con grave expectación: era en las grandes ciudades donde se estaba decidiendo el destino de un siglo, en tanto que en la lejana provincia se vivía en un invariable presente cuyos hechos más triviales tendían a adquirir una desmesura

irrisoria" (Landero 102). La novela pone en escena el deseo ferviente de saber sobre un mundo lejano y moderno al que se llega solamente con puntos de vista obsoletos que sólo pueden verlo en términos propios de las enfáticas enciclopedias populares de principios de siglo llenas de retórica declamatoria y adjetivos pomposos. El encierro de Gil en provincias recuerda el de España bajo el franquismo y su avidez por saber más del mundo, el afán de salir del atraso mediante una inscripción internacional: "Aquí no llega el progreso, señor Olías" (Ibid). Gregorio, para calmar el ansia de Gil decide inventar noticias de lugares lejanos del mundo y dentro de la novela comienza una fabulación contaminada por los materiales degradados que constituyen la reducida cultura del personaje. Las preguntas de Gil lo llevan a inventar cada vez más y, leídas en el contexto de la inminencia ante las celebraciones de 1992 –el contexto de escritura de la novela–, las ansiedades del viajante respecto a la ciudad y a las experiencias cosmopolitas de Gregorio como habitante de ella se corresponden con las que vimos hasta ahora en otros textos. Aunque por su tono, *Juegos de la edad tardía* parece más bien una sátira de esas obsesiones provincianas con el extranjero, la modernidad y... los aeropuertos. Gil le pregunta a Gregorio si viajó en avión y sin darle tiempo a contestar, asume que Gregorio es "un hombre de mundo".

> –Lo ve. Lo sabía. Y ¿cómo es?
> –¿Cómo es qué?
> –El avión. ¿Da miedo?
> –No, no se nota nada –dijo Gregorio, sin atreverse a contradecir a Gil. […]
> –Ya, sí ya lo sé. En fin, lo que pasa es que por aquí uno se embrutece de no hablar con nadie. Sin embargo, ahí en la ciudad, usted tendrá amigos con quienes comentar todo tipo de asuntos, ¿no?

–Bueno... –concedió Gregorio, con voz abstracta.
–Y ¿cómo anda la ciudad? ¿Siguen existiendo los cafés de artistas y los círculos de pensadores y científicos? (Landero 104).

Así, Gregorio termina inventándole un paisaje que en mucho coincide con las aspiraciones de una moderna capital internacional incorporada al mundo de las artes y las letras, imaginada según un modelo propio de la Ilustración, al que España, por otra parte, nunca se pudo adaptar del todo. La ciudad que Gregorio le cuenta por teléfono al exiliado Olías que anda por desangelados pueblos españoles sin teléfono ni luz eléctrica vendiendo vino y aceitunas, tiene pirámides, observatorios astronómicos y tertulias donde los poetas dictan cátedra sobre cómo son las cosas del mundo y, como sabios, guían el futuro del mundo que progresa. Sueña así Gregorio con un orgánico campo intelectual que en ese momento no existe en España. Crea también un "alter ego", el poeta Faroni, amado por las mujeres y temido por sus enemigos. Cuando Gil llega por fin a la ciudad soñada por ambos para ver sus maravillas, Gregorio ve que su vida, junto con el relato de su ciudad imaginaria, llegan a un punto de crisis. Debe convencer a Gil de que se marche de la ciudad. Fragua entonces la persecución y muerte de Faroni, ahora genio incomprendido por sus contemporáneos en épocas de grandes cambios: "Vivimos malos tiempos" (Landero 391), el "General está enfermo y […] no durará mucho" (Landero 393). Finalmente, luego del esperado encuentro entre narrador y lector de esa Madrid alucinante, moderna e imposible y ante el cambio que se avecina, Gregorio y Gil cambian sus nombres por rimbombantes seudónimos de poetas y se

marchan al campo, cargados de idealismo, a fundar la "Villa Faroni" en honor al poeta desaparecido. Con proyectos para ponerle nombres "al pozo, a la huerta y al perro" se marchan a las provincias donde se puede empezar desde cero un proyecto de arte y progreso (Landero 394).

La novela de Landero trata en clave paródica demenciales proyectos fundacionales de una capital, de un proyecto literario y de un campo intelectual con criterios obsoletos que mueven a risa por la distancia que tienen con la realidad. Si trasladamos estos proyectos a la refundación española mediante el milagro de los ochenta; la ceguera de Olías y Gil, los juegos de máscaras, el atraso de las provincias frente al progreso de la ciudad capital, entran en diálogo con otras novelas de la época que hacen de la concepción de la capital una pieza fundamental en la construcción de la identidad de sus personajes. Landero pone en escena la contradicción básica que subyace cuando se reivindica una concepción antigua de progreso en un contexto posmoderno que no puede más que tomar ese proyecto paródicamente. Esta lectura de la novela permite pensarla como una puesta en escena de las lecturas que hace Subirats de la modernidad fallida en España.

Otra reacción ante el despliegue del imaginario cosmopolita es la de Juan Marsé que publica en 1990 una novela peculiar en su obra, *El amante bilingüe*. En la estética de Marsé, toda construcción de un relato es una farsa, una distorsión que se despliega en distintos niveles y que funciona operativamente para construir una

crítica contra la cultura franquista.[31] La mayoría de sus obras tienen lugar en la barriadas populares cercanas al barrio de Gracia y no se adentran en el centro de la ciudad: los relatos –contados desde el punto de vista de niños sin escuela que vagan por las calles– reconstruyen la dureza de los primeros años de la posguerra, aunque algunas novelas como *La oscura historia de la prima Montse* (1970) y *Últimas tardes con Teresa* (1966) transcurren en los años sesenta y son una crítica de la burguesía catalana cuyos retoños van a la universidad y se vuelven "de izquierda". De todas maneras, la crítica procede del encuentro de jóvenes estudiantes con personajes de las barriadas marginales.[32] Algunos relatos ambientados en los años cuarenta tienen como protagonista a un colorido "alter ego" de Marsé, el contador de historias Juanito Marés, un niño que se recupera de las desgracias de su vida cotidiana alcanzando los máximos logros en sus narraciones orales: es capaz de interpretar la mediocre realidad de la miseria a través de filtros argumentales y estilísticos provenientes de materiales degradados al margen de la cultura oficial: películas americanas, tebeos y novelitas de quiosco. "A fin de cuentas, Juanito Marés era algo *mayor* que nosotros, se había criado aquí y era catalán, además de un poco contorsionista y ventrílocuo: más serio, con más lenguas, más preparado. Por eso era el jefe" (Marsé "Historia" 29). Marés es realmente catalán y está rodeado de "charnegos", inmigrantes o hijos de inmigrantes de otras regiones españolas reconocibles por su manejo deficiente del catalán: "Yordi es la manera que vosotros

31 Vemos esto con detalle en el artículo "Un canto en la tiniebla".

32 Vemos con más detalle el tratamiento que hace Marsé del espacio en el artículo "La construcción de los espacios reales".

los charnegos pronunciáis Jordi, que es el verdadero nombre catalán del marido [...] ¿Está claro, analfabetos, kabileños sin escuela, jodidos murcianos?" (Marsé, "Historia" 30).

En 1990, Marsé construye un relato atípico en el corpus de su obra, con un Juanito Marés ya crecido que se adentra en Barcelona y sirve para dar también una versión de lo mismo que venimos leyendo: la llegada de un momento de recapitulación en el que se decide cómo mirar el pasado, cómo entender la propia vida y elegir entre adaptarla a los nuevos tiempos o dejarla inmersa en el dolor de la melancolía. Es lógico, entonces, que cuando Juanito Marés ya adulto mire hacia atrás y recapitule su vida, el resultado sea una farsa signada por el disfraz y la simulación. *El amante bilingüe* es la historia de un proceso de enmascaramiento e impostura que determina, finalmente, el regreso al barrio y la recuperación sentimental de un pasado de fracaso al que se abraza con más cariño que al dinero y al ascenso social que promete el mundo moderno.

La novela da cuenta de una Barcelona en la que la impostura es la regla: "Vio salir del ayuntamiento a una funcionaria impetuosa y parlanchina que parecía un hombre disfrazado de mujer de la limpieza" (Marsé, *Amante* 30). Marés también participa desde niño de los juegos de mascaradas y sigue leyendo la realidad desde la lógica de la representación y la ficción que aprendió como hijo de artistas de variedades. Como los revolucionarios utópicos de los sesenta, su identidad está trunca, marcada por el fracaso de un sueño que no se realizó: "El Juanito Marés que uzté conoció era un cuento chino, un camelo, un personaje fabulozo inventado por

un muchacho soñador de la calle Verdi. Un delirio personal del propio Marés" (Marsé *Amante* 178). Enamorado de una chica rica, Marés, en los años de las utopías revolucionarias que permitieron que ambos se unieran en pareja, recorrió el camino de los barrios pobres a un barrio construido según proyectos urbanísticos de la intelectualidad catalana de los setenta.[33] Se habían conocido por casualidad en una reunión clandestina de oposición al régimen franquista a la que Marés había llegado por equivocación. Fascinada por la extracción humilde de Marés, Norma se casa con él. Su compromiso con la causa de los pobres y con Marés termina, significativamente, cuando muere Franco. Cuando los jóvenes universitarios miembros de la burguesía catalana que se opusieron a la dictadura se aprestan a tomar el gobierno, no hay lugar para Marés, catalán pobre y sin estudios amigo de los charnegos. Vive entonces solo en el emblemático edificio que también fue abandonado por las autoridades de la ciudad y para sobrevivir, vuelve a las calles, como artista de variedades.

En su trabajo de artista callejero, Marés percibe una Barcelona vista de rodillas, desde el piso. A través de un escatológico recorrido diario, empapado en sus propios vómitos, Marés rechaza progresivamente la identidad a la que lo condena su amor desesperado, su intento de seguir aferrado a una mujer de otra clase, destinado a verla desde abajo. Sólo puede tener contacto telefónico con ella –que trabaja en la

33 Marés se va a vivir con Norma a Walden 7, un conglomerado de viviendas sociales diseñado por Ricardo Bofill como un monumento a partir de una antigua fábrica de cemento. La estructura del conjunto es la de un laberinto, a partir de la unión de módulos cuadrados que dan forma a los departamentos.

Generalitat– desde la humillada y agradecida impostura de un sumiso comerciante murciano al teléfono para hacerle consultas sobre traducciones del español al catalán, o disfrazado de lustrabotas charnego, lloroso a sus pies. Marés hace uso de todo el bagaje cultural que aprendió con sus familiares –artistas de variedades– para poder adaptarse a los nuevos tiempos y llegar a la ya adaptada y acomodada Norma. Las claves son los disfraces que aunque lo ubican en una posición humillada, también le permiten llegar a ella. Como en otras novelas de la época, el comienzo de las transformaciones personales se dan recurriendo a la figura del doble.

> Una mañana, después de levantarse de la cama, en Walden 7, se miraba en el espejo del cuarto de baño, y que el espejo lo atrapó. Eso dice él. Que no podía escapar de allí, del espejo [...]. Y dice que estuvo allí mismo mirándose dos horas y media, y que después se vistió con ropas viejas y se puso un par de zapatos destrozados, se compró un acordeón de segunda mano y fue a sentarse en las escaleras del metro, extendió ante él una hoja de periódico y se puso a tocar (Marsé, *Amante* 179-80).

Además de su caracterización como mendigo –disfraz que de todas maneras responde a una imagen posible de sí mismo que simboliza la derrota sentimental que sufrió cuando Norma lo abandonó– Marés se transforma en otro. Comienza entonces un proceso de impostura que es inverso al que practica la burguesía catalana: en lugar de simular opulencia y cosmopolitismo, el catalán que llegó a la ciudad desde los barrios populares se disfraza de charnego. Toma la identidad de Faneca, uno de sus viejos amigos del pasado. Se despoja así de su identidad catalana para

transformarse en un inmigrante interno para poder así obtener compasión de su ex esposa.[34]

Faneca le permite volver al barrio y contar la historia del pasado desde otro lugar, el del triunfo, el del ascenso social del inmigrante del sur, desenfadado y exultante. La recuperación del pasado y de la identidad en el barrio de origen diluye a Juanito Marés. Poco a poco, un Faneca triunfante en su impostura, pasa por encima del catalán derrotado. El departamento de Walden 7 encierra la imagen del ausente Marés que quiso incorporarse al sueño de pertenecer a la burguesía catalana en un momento de confusión en que todos estaban contra Franco:

> ya era una casa ajena, misteriosa y fría. Se le antojó la guarida de un solitario abandonada hacía mucho tiempo, y en la que aún se podían rastrear los espejismos de la pasión que un día albergó junto con las pesadillas recurrentes del desencanto. En el exterior las losetas seguían desprendiéndose y el singular y camaleónico edificio mostraba los muros descarnados, el cemento leproso de su falacia (Marsé, *Amante* 196).

Como vemos, las novelas de la época modelan de distinta manera referencias históricas al pasado inmediato significativo que está puesto en cuestión ante los grandes cambios que se avecinan y las políticas de olvido que suponen. La agonía de Marés es la de los sueños de parte de una generación. Marés no ascendió socialmente después de noviembre del '75, el edificio Walden 7 no es ya el proyecto de ciudad futurista de una generación inconforme y renovadora: está obsoleto y se le cae la máscara: hubo tiempos en los que Marés soñaba junto con una generación

34 Faneca es el verdadero apellido de Juan Marsé, que fue adoptado y tomó luego el apellido de su padrastro.

que también lo hacía. Su vida se construyó alrededor de utopías y movimientos que ya no tienen sentido y han dejado atrás los restos de su paso.

Marés vuelve –caracterizado como Faneca, como murciano– al barrio donde se crió y todavía encuentra allí algo de lo que dejó en la infancia que puede salvarlo del horror de la ciudad y servirle de hogar, algo del paisaje privilegiado del pasado que alienta sus narraciones y les da sentido. Ese fue el paisaje de la literatura, el terreno donde la magia era posible; cuando llega disfrazado y encuentra un escenario teatral marcado por una artificiosidad armónica, Marés se siente en casa.

> Recordó el zureo de las palomas en las tardes interminables del verano, los pequeños terrados del vecindario batidos por el viento y los chavales correteando bajo la lluvia con grandes gorros hechos con periódicos en la cabeza, evocó formas diversas de felicidad sepultadas bajo la losa del tiempo y de la rutina diaria del disfraz y la simulación: los tebeos de la papelería-librería de Susana, las novelas de *El Coyote*, el chasis herrumbroso del Lincoln Continental y los cigarrillos de regaliz, las manos misteriosas y asombrosas del ilusionista Fu-Ching, las aventuras en la montaña Pelada, los besos de Norma al borde del estanque de Villa Valentí... (Marsé, *Amante* 160).

Existe, sin embargo, un peligro que se cierne sobre ese paisaje que es el de la niñez: el olvido ha caído sobre las formas de felicidad que conoció. Un olvido que es la "losa del tiempo y la rutina diaria del disfraz". El arte de la impostura que en la posguerra sirvió como medio de sobrevivencia es hoy parte de una condena. Marés necesita del diario disfraz para ganarse la vida como mendigo y vivir en "un piso de Sant Just Devern, como un señor, en un pisito de lujo que pertenece a tu ex mujer" (Marsé, *Amante* 90), como sospechan sus compañeros de calle. La transformación en mendigo no es festiva como la representación de su infancia, aunque sea eficaz económicamente: "Dinero no le falta, no, zeñora, Se gana la vida honradamente y

bien; por ese lao no se queja. Pero qué vida más arrastrá y desgraciá" (Marsé, *Amante* 151). La recuperación que Marés ejecuta con la vuelta de Faneca al territorio de la infancia no es económica, sino sentimental, acorde con los valores del pasado y no con los del presente. Marés vuelve al lugar del pasado a través de sus sentidos elementales. El barrio tampoco se mantiene inmune al paso del tiempo. Si bien la llegada a la calle de Faneca desencadena un sentido de pertenencia, la mirada atenta devela que el paisaje que conociera está a punto de desaparecer. "Pensaba en cómo era esta calle hace cuarenta años, cuando yo era un chaval... [...] Pasaban más cosas... Lo único seguro es que no había coches aparcados día y noche ni semáforos. Lo demás se me olvidó" (Marsé, *Amante* 187). Al contrario de lo que afirman los reivindicadores de la Movida madrileña –que en Madrid pasan más cosas que en Nueva York–, para Marsé lo interesante se ubica nostálgicamente en el pasado, cuando las calles en lugar de rezumar modernidad y tecnología eran el escenario de la pobreza pero estaban ocupadas por gente que resistía. En el presente, ese sentido de comunidad vital ha desaparecido y el paisaje está desolado, vacío, con la gente recluida en sus casas: "La calle que siempre le había parecido un alegre tobogán sobre la ciudad, la calle trampolín de sus sueños juveniles, estaba desierta. Ni un niño jugando en el arroyo" (Marsé, *Amante* 189).

La cultura de una clase media repentinamente pudiente y motorizada obtura el espacio abierto, público, del barrio. La recuperación económica diluye la participación popular de la gente en las calles y la memoria del barrio. El regreso es falaz e imposible: ya casi no queda nada de lo que fue el pasado. Por eso, Marés se

transfigura en Faneca, que ocupa su lugar y vuelve a la barriada donde nació para recuperar un relato de su vida a través de las narraciones orales de aquellos que lo recuerdan. Así, un Faneca reconstruido a partir de un relato conjunto de la gente del lugar, se apropia de los recuerdos de infancia y comienza una vida coherente con los sueños que Marés atesoraba en la infancia: le cuenta películas a una niña ciega y actúa como el Torero enmascarado interpretando desde la autenticidad de su identidad murciana, sardanas y canciones populares catalanas.

Con *El amante bilingüe* Marsé rompe con una poética que venía cumpliendo sistemáticamente en sus novelas volviendo una y otra vez a las estrategias utilizadas durante el franquismo por unos niños pobres para enfrentar la cultura de la dictadura a través del uso de una cultura menor, como recurso contra las políticas de la memoria del presente. Explica esta posición de resistencia que caracteriza su literatura en *Un día volveré* (1989): "Hoy ya no creemos en nada, nos están cocinando a todos en la olla podrida del olvido, porque el olvido es una estrategia del vivir –si bien algunos, por si acaso, aún mantenemos el dedo en el gatillo de la memoria...–" (Marsé, *Día* 315). Marsé se refugia en un paisaje original despojado de los atributos de la ciudad desarrollada. En los barrios todavía es posible –narrándole películas a una niña ciega y contándolas tan bien que es mejor escucharlas que verlas– generar una fantasía oral que va contra los dictados de otra fantasía, la de la impostura de la riqueza y del mundo del dinero. Marés desaparece como catalán que quería medrar al lado de una Norma de la alta burguesía, para generar a Faneca un

personaje más marginal que desde los arrabales del pasado, es capaz todavía de contar una historia que tenga sentido.

En estas novelas se pueden leer imágenes concretas de un proyecto político y cultural de modernización que se está llevando adelante poco antes de las celebraciones de 1992 y que tiene como condición no hablar directamente sobre el pasado de la dictadura para no conjurar los fantasmas del atraso asociados con el franquismo. Dos novelas, sin embargo, pueden ser leídas como las más emblemáticas, las que solucionan esta trabazón temática con la elaboración de una estética capaz de hablar del pasado sin poner en riesgo el sueño de modernización y progreso del presente, como veremos en el capítulo siguiente.

Capítulo 4

Corazón polaco

Tecnologías literarias para manipular la memoria histórica

Lecturas históricas

Las grandes celebraciones de 1992 son la cristalización de un gran sueño, un nuevo proyecto español en el que el país se inscribe "milagrosamente" entre las naciones desarrolladas del mundo, deja atrás –en el pasado y, si es posible, en un silencio que cuenta como olvido– la miseria y la imagen de atraso cultural asociadas con el principio y el final del franquismo respectivamente, y se reposiciona con respecto a Europa y América –las ex colonias y Estados Unidos, especialmente–. Las empresas españolas cruzan el Atlántico a conquistar compañías sudamericanas vitales para la economía y especialmente para la producción cultural en países que una década atrás eran todavía los representantes de lo más avanzado de la literatura en lengua española: telecomunicaciones, bancos y editoriales pasan a ser controlados por filiales de grandes empresas que ya en la península y más tarde en las ex colonias se expanden con ambiciones monopólicas.

Cuando esta expansión que marcará la década del 90 está todavía en ciernes, la literatura española se reconfigura para encarar la estructura multimediática que se avecina. Una nueva forma de escribir apta para consumo masivo así como la

consagración de escritores nacionales con un estilo fácilmente legible por un público amplio se hace visiblemente necesaria ante la expansión de mercado que las editoriales propician. Los concursos literarios, especialmente los convocados desde las editoriales con premios millonarios y amplia cobertura mediática, publicidad y distribución digitadas desde las casas editoras, se convierten en una de las principales instancias de consagración.[1]

La necesidad de una nueva literatura se enfrenta a las restricciones que imponen las sucesivas capas de silencio que condicionan la cultura española difundida masivamente desde el franquismo. Como vimos en el capítulo 1, las políticas del silencio de la Transición obturan no sólo el acceso al pasado más lejano y más dramático de la historia del siglo, sino también –y especialmente– a la memoria de la Transición misma.

En el campo literario, el peso de este silencio establece a fines de los 80 las bases para un tácito concurso literario con una consigna impronunciable: cómo escribir literatura cuando no se puede hablar sobre un pasado que todavía pesa sobre todos nosotros. Si bien, como vimos antes, la respuesta de muchos escritores fue la construcción de un paisaje despojado de historia pero sobrecargado de referencias hacia una ausencia que pesa como un fantasma, algunas obras encuentran la manera de contestar la pregunta de una forma más exitosa y, por ende, más adecuada a las condiciones de producción cultural de la época.

1 Véase "El tinglado de los premios" de Ignacio Echeverría (318-326), los artículos de López de Abiada y Julio Peñate Rivero, y el libro de Ramón Acín *Narrativa o consumo literario*.

En el momento de las grandes celebraciones, de la exaltación de una España (pos)moderna internacional cosmopolita, no se necesita tanto de textos de la inminencia que no saben pasar el umbral del cambio o miran al pasado con nostalgia o critican irónicamente un presente donde domina la impostura, sino de una nueva propuesta nacional en la que el nacionalismo pierda los tintes que hasta ayer había tenido. En un país sobre el que se desplegó una educación cerril y nacionalista sustentada con el peso de un hondo océano de sangre durante cuarenta años, concebir un nacionalismo que no huela a franquismo necesita además de una buena estrategia narrativa, de una dosis cuantiosa de amnesia sabiamente administrada. En este sentido, para nosotros dos novelas "ganan" el premio a la mejor novela o, más exactamente, a la más adecuada para el contexto socio cultural del cambio que se impone en 1992.

Corazón polaco

En realidad es posible hablar de "la" novela de 1992, y referirse al mismo tiempo a *Corazón tan blanco* de Javier Marías (1992) y a *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina (1991) ya que en algunos aspectos –los que son vitales para el tema que nos ocupa– las obras son dos versiones, dos interpretaciones de una misma melodía. Ambas se parecen de manera inquietante en su esencia, aunque superficialmente esta relación podría pasar –como sigue haciéndolo– desapercibida para la mayoría de la crítica. Ignacio Echevarría llamó la atención sobre la relación entre ambas en 1996, aunque su lectura se dirija finalmente a marcar diferencias

más que a explicar sus similitudes: "dos novelas, además, que, aparte las muy distintas direcciones que señalan, tienen en común una curiosa coincidencia: el hecho de que sus protagonistas sean –en las dos– intérpretes, traductores simultáneos" (Echevarría 302). En su análisis, Echevarría compara la relación de los dos autores con la tradición literaria española en un momento que Javier Marías llama de "normalización y puesta al día" de la literatura, tarea llevada a cabo "por su promoción" (citado por Echevarría 312) refiriéndose al grupo que la crítica adepta a los cortes generacionales llamó "los novísimos". Las dos novelas asignan extrema importancia a la herencia, efectivamente, y es esa la segunda coincidencia que encuentra el crítico para marcar la posición que toma cada autor con respecto a las tradiciones literarias, desde un cosmopolitismo impostado que disfraza un retorno a lo nacional en Muñoz Molina a la recepción de "un conjunto de ecos, un mundo de referencias cuyo lastre se aligeraba en proporción alcanzada en unos planteamientos literarios abstraídos de todo localismo en Javier Marías" (ibid).

La lectura de Echevarría es productiva, sitúa las dos obras en su contexto de producción y las considera dentro del ámbito de lo literario, en un intento de entender la literatura en relación con el auge que el cosmopolitismo tuvo en los noventa. Nuestra lectura amplía más el marco en el que se insertan ambos textos y considera este auge como parte del desarrollo de políticas de la memoria y la amnesia en un momento refundacional del país. La literatura tiene allí un papel mucho más central y decisivo que el que un ámbito estrictamente artístico le asignaría: es parte de un programa cultural que desarrollará una imagen nueva del

país que interesa no sólo a críticos y lectores sino también a empresas editoriales, políticos y funcionarios. España está a punto de celebrar una repentina, milagrosa, europeización y es necesario que haya una literatura capaz de dar cuenta de este proceso a través de una conveniente reelaboración de las políticas de silencio y olvido del pasado histórico. En este sentido, es necesario señalar más coincidencias entre los dos textos que, en el nivel en que nos movemos, pueden ser considerados como dos versiones de una misma novela que podría ser editada con una contratapa que dé cuenta fielmente de ella y que nos permitimos inventar:

> Un pasado familiar en parte olvidado voluntariamente y en parte desconocido por el protagonista cobra importancia cuando este decide unir su destino a una mujer. El narrador –exitoso intérprete español cosmopolita en organismos internacionales– realiza una reconcentrada reflexión sobre las posibilidades de contar, recordar y olvidar. Entre sus opiniones incluye una visión crítica sobre los funcionarios internacionales para los que trabaja: los considera mediocres, superficiales e intrascendentes; especialmente en comparación con el bagaje cultural que ostenta y desde el elaborado fluir de su discurso. Tiene treinta y cinco años y esto lo lleva a poner un orden en su vida –proceso que llevará adelante en la escritura de la novela–: a través de un procesamiento del pasado familiar, será capaz de enfrentar un futuro junto a la mujer que, en definitiva, desencadenó el texto. Después de años de vivir alternativamente en varias ciudades centrales del mundo desarrollado y a pesar de tener la oportunidad de residir en Nueva York, el traductor decide abandonar su trabajo y radicarse con su mujer en Madrid. La novela incluye relaciones intertextuales que intervienen activamente en la trama y explican el título. Desde obras literarias hasta una pintura de Rembrandt, las obras de arte se incorporan a la larga reflexión del narrador como instrumentos de lectura de lo real y desencadenan un artificioso juego de alusiones en el que el arte se proyecta sobre lo real, iluminándolo. La novela puede leerse también como la construcción de la voz autorizada de un narrador que, a partir del reconocimiento de una herencia familiar hasta ese momento negada, acepta su identidad e inaugura de cara al futuro una nueva etapa de su vida en la que es capaz de contar el pasado ya sin temores.

La similitud en tantos niveles de dos novelas publicadas al mismo tiempo sorprende tanto como la falta de una crítica que dé cuenta de este parecido, especialmente en cómo ambas pueden leerse como respuestas efectivas y exitosas a las problemáticas socio culturales que España enfrenta antes de las celebraciones del 92. Las dos novelas que son una pueden verse como respuestas convergentes a un mismo y recurrente problema: ¿Cómo escribir literatura en un país en el que no se puede hablar del pasado? La respuesta exitosa es "hay que hablar de ese pasado", y las dos novelas ofrecen estrategias para poder hacerlo, para llevar adelante un proyecto que hasta ese momento era a todas luces inviable. Las dos elaboran historias que contienen el desarrollo de una refinada tecnología literaria para manipular un pasado incómodo, que quema en las manos como un hierro ardiente y que otros escritores habían decidido ignorar o colocar fuera de plano. Las dos terminan delineando una política de la memoria capaz de mirar hacia el futuro enfrentando un pasado manipulado literariamente.

I
El jinete polaco
El pasado mitificado según las necesidades del 92

A diferencia de *Corazón tan blanco*, *El jinete polaco* es considerada por la crítica literaria como una novela de la memoria y hasta una "novela generacional". Ignacio Echevarría la califica así en su famosa crítica "En el baúl de los recuerdos", donde la hace partícipe de un problema que se reitera en las novelas generacionales:

> Muñoz Molina cae continuamente en la tentación de la nostalgia, y abusa de su complicidad para construir reiteradas letanías sentimentales que rezuman exotismo rural, costumbrismo sepia y ese lirismo de lo cotidiano que tantas veces trae el eco de cierta poesía social, muy afín a las letrillas de algunos afamados cantautores (Echevarría 75).

Aunque Echevarría no se embelesa con la novela de Muñoz Molina y critica especialmente la solución que enhebra la lógica de los recuerdos –"el idilio que, además de inverosímil, se distrae en infatigables tiradas de conceptismo erótico" (Echevarría 76)–, aún así la relaciona con "cierta poesía social" y el estilo de "afamados cantautores", como si el texto cumpliera de alguna manera con una inscripción política como la que largamente le adjudicará la crítica posterior. Las lecturas que darán cuenta del texto durante casi veinte años después de su publicación lo ubicarán decididamente entre las obras que realizan literariamente una recuperación de la memoria histórica. No podemos estar más de acuerdo con ese juicio, pero con una salvedad fundamental que resulta de la fecha de su publicación: *El jinete polaco* puede ser la novela que expresa las ansiedades y proyectos vigentes

poco antes de 1992 y construye una memoria histórica a la medida de ese momento. Puede pensarse como novela generacional en tanto ofrece una solución a las angustias existenciales del momento con el que un sector de sus lectores podrían identificarse, pero de ninguna manera propone una multiplicidad de voces ni un grupo de personajes que den cuenta de la complejidad de una época como lo hacen las novelas que analizamos en el capítulo 2: es una novela de marcado tono monológico que cuenta las vicisitudes de un personaje que se desentiende de los problemas políticos de la época en la que vive. Es decir, es una novela generacional y de la memoria, pero anclada en, marcada por y funcional al contexto de los años previos a la refundación de España como un país moderno, posmoderno, cosmopolita y amnésico que reivindica las visiones ahistóricas y apolíticas. Si pensamos la novela en relación con su momento de producción esta lectura se hace evidente y, esperamos, necesaria.

Una novela de la memoria

El jinete polaco puede leerse desde distintos ejes, dada su extensión y su compleja construcción en diversos niveles, espacios temporales y físicos, y puntos de vista. Casi invariablemente, la crítica –ya se focalice en la descripción de recursos formales o en la construcción de la memoria personal e histórica– suele detenerse en unas pocas citas que son claves desde la teoría de la enunciación o desde las concepciones de la memoria y que subrayan el carácter inestable del recuerdo:

> Puedo inventar ahora, impunemente, para mi propia ternura y nostalgia, uno o dos recuerdos falsos pero no inverosímiles, no más arbitrarios, sólo ahora lo

> sé, que los que de verdad me pertenecen, […] empiezo a entender que en casi todos los recuerdos comunes hay escondida una estrategia de mentira (Muñoz Molina, *Jinete* 189).
>
> Pero ahora imagino cautelosamente el privilegio de inventarme recuerdos que debiera haber poseído y que no supe adquirir o guardar (Muñoz Molina, *Jinete* 190).

En estas citas que aparecen en muchos artículos sobre la novela, el narrador reconoce la necesaria intervención de la ficción en la narración de hechos reales, cómo los recuerdos se entretejen con la invención y los criterios de verdad y mentira se desdibujan en las memorias. Las continuas reflexiones sobre el acto de narrar recuerdos en connivencia con la invención, la insistencia sobre el carácter fragmentario de la memoria, la utilización de fotografías como materiales fragmentarios que producen el relato y el uso de géneros menores como el folletín y el melodrama para construir el pasado, hacen de la novela una fuente inagotable para aplicar productivamente teorías literarias y filosóficas actualizadas al fin del milenio.[2] La imagen de Manuel en el departamento de Nadia en New York construyendo una indecidible historia oral a partir de viejas fotografías es especialmente efectiva para configurar una imagen de las dificultades que el hombre contemporáneo tiene para dirigirse hacia el pasado. La novela lleva a Jo Labanyi a reflexionar sobre la condición de la memoria en las sociedades industrializadas y a

2 Yeon-Soo Kim lee políticamente la reconstrucción de una identidad nacional a partir de fotografías. David Herzberger se centra más en problemas de temporalidad en la lógica del recuerdo y Ofelia Ferrán y Jo Labanyi, como veremos, analizan las consecuencias del uso de estos materiales diversos en la producción de una memoria del pasado.

abrir la puerta a una lectura de lo espectral, de lo que permanece en el presente como ausencia:

> The postmodern stress on the impossibility of direct access to the past may be a response to the ubiquitousness of the media, advertising and heritage industries, which convert history into a consumer commodity; but it can also be seen as a recognition of the spectral quality of the traces left by the past on the present, and of the moral imperative that requires us to bear witness to the "traces of those who were not allowed to leave a trace" (Labanyi, "History" 80).

La necesaria lectura de lo implícito, de lo obliterado en la historia es señalado en la literatura a través de imágenes que lo ponen en escena, que lo representan y le dan presencia. Labanyi subraya los momentos en que en las obras de arte aparecen imágenes de espectros, fantamas y simulacros que recuerdan lo que está permanece como ausencia. Así, en *El jinete polaco* señala a la mujer emparedada y las fotografías del baúl que sirven para construir la historia del pueblo como presencias espectrales del pasado (Labanyi, "History" 69). Así leída, la novela proporciona imágenes que son ejemplos de cómo funciona la memoria, de su carácter fragmentario y fantasmático en el presente.

En su capítulo sobre la novela, Ofelia Ferrán se detiene en el mismo punto –la mezcla de memoria e invención– para demostrar que Manuel lleva adelante un ejercicio de memoria y de posmemoria (el relato de la memoria de generaciones anteriores). Luego de un exhaustivo análisis de las configuraciones de la memoria en la novela, de las complejas representaciones del acto de recordar, concluye:

> Texts such as this one are invaluable, therefore, for helping to create not only an effective "culture of memory" in Spain, but a much–needed "culture of postmemory" as well (Ferrán 267).

Ferrán trabaja –como Labanyi y la mayoría de los críticos– dentro del mundo representado por el texto, por un lado, en relación con el pasado profundo de la guerra y la posguerra, por otro. En este tipo de lectura quedan sin confrontar las representaciones del texto con el estado de cosas del momento en que fue producido. Como las lecturas se enfocan en el recuerdo, las formas de la memoria representadas en la novela se comparan con formas de recordar que la teoría de la memoria contempla. La exactitud de la representación, la presencia en la ficción de los elementos que la teoría detalla, hacen que la novela forme parte del corpus de materiales que sirven para configurar esa "cultura de la memoria" que funcionaría en un espacio extratextual: el de la cultura.

Al comienzo de su análisis, sin embargo, Ferrán sí considera el contexto real pero acotado a las declaraciones del autor, para justificar con ellas las operaciones de invención que el narrador de la novela lleva adelante. En un artículo de 1998, Antonio Muñoz Molina se posiciona como autor que pertenece a una generación que enfrenta el pasado franquista a partir de la invención:

> Los españoles, al menos los que nacimos y nos formamos después de la guerra civil, hemos vivido la paradoja de no poder o no saber vincularnos a nuestro propio pasado intelectual y político en un país regido por la preponderancia fósil del pasado. Para nosotros la palabra tradición sólo podía significar oscurantismo e ignorancia, del mismo modo que las palabras patria o patriotismo significaban exclusivamente dictadura. El pasado era embustero, desconocido o repugnante: algunos de nosotros hemos dedicado una parte de las mejores energías de nuestra vida adulta a reconstruir otro pasado, a inventarlo, del mismo modo que a falta de una tradición literaria hemos tenido que inventárnosla, y en los mismos tiempos en que todos nosotros estamos intentando inventar un país (Citado por Ferrán 228).

Si bien la cita es elocuente para ejemplificar la operación de olvido de la tradición republicana que se lleva adelante durante la Transición y se consolida luego en el momento en que la novela se escribe, hacia 1992, Ferrán lee estas declaraciones como un posicionamiento ético que "clearly rejects the version of history he grew up with, and explicitly sides with all those who were forgotten, silenced, and excluded from that official view of the past" (Ferrán 228). Más adelante sustenta la idea de que la novela puede ser leída como una memoria del bando vencido con el argumento de que fue enviada al Premio Planeta con el título provisorio de *El porvenir de los vencidos*. A partir de una cita de las declaraciones del autor al aceptar el premio –"la memoria, si no es un arma útil, se convierte en vehículo del sentimentalismo y… sin memoria no habrá piedad para los desdichados" (Ibid)–, quiere desarmar también la crítica que hiciera Echevarría al excesivo uso de la nostalgia en el texto:

> For Muñoz Molina, therefore, the narrative exploration of remembering is not meant to be a reassuring trip down nostalgia lane. It is to be taken up as a useful tool for the vindication of the less fortunate who cannot take up memory themselves (Ferrán 229).

Así, las vinculaciones políticas de la novela con la historia se llevan adelante siguiendo las sugerencias que el autor hace sobre cómo leer la memoria representada en su texto. Más allá de estas sugerencias –que para nosotros también deben ser pensadas políticamente, es decir, insertas en la situación contextual en la que fueron hechas–, una lectura atenta de la novela en relación con el momento de su escritura permite ver aspectos en los que esas afirmaciones cobran otro sentido.

El espacio del mito

La novela tiene tres partes diferenciadas por el autor: "El reino de las voces", "Jinete en la tormenta" y "El jinete polaco". En la primera, Manuel, el protagonista, comienza en el departamento de New York la narración de su infancia. El punto de vista adoptado es estratégico para modelar ese pasado remoto que incluye memorias que no le pertenecen: aunque comenta a Nadia sus recuerdos, evalúa las características de esa memoria imprecisa y utiliza un estilo propio de un escritor adulto, la construcción del mundo recobrado por el recuerdo pertenece a la visión de un niño que no entiende el orden de la cosas y recibe de sus mayores explicaciones basadas en mitos y leyendas:

> Pero no quiero alejarme tanto, vuelvo porque no me guía la mano caliente de mi madre y tengo miedo de perderme en esas calles desconocidas y abiertas por las que circulan automóviles negros, algunos de los cuales son conducidos por tísicos de bata blanca que secuestran a los niños para extraerles la sangre (Muñoz Molina, *Jinete* 21).

Las leyendas populares pueblan la reconstrucción del pasado y un punto de vista regido por miedos atávicos es el que organiza un orden del mundo enraizado en un pasado mítico, absoluto, condenado a repetirse eternamente:

> No sólo repetíamos las canciones y los juegos de nuestros mayores y estábamos condenados a repetir sus vidas: nuestras imaginaciones y nuestras palabras repetían el miedo que fue suyo y que sin premeditación nos transmitieron desde que nacimos, y los golpes que da el aldabón en forma de argolla sobre las grandes puertas cerradas de la Casa de las Torres resuenan en mi propia conciencia al mismo tiempo que en la memoria infantil de mi madre (Muñoz Molina, *Jinete* 44).

Esta repetición y transmisión de los recuerdos que es útil para pensar problemas de posmemoria, entra en un marco políticamente más complicado cuando se piensa su función en la imagen final del mundo representado en la obra: Mágina, en la infancia del narrador, es un espacio enclavado en un tiempo circular, profundamente afectado por un miedo transmitido de generación en generación por las historias populares narradas oralmente. Se establece así un mundo mítico, atemporal, ahistórico en el que las historias funcionan no sólo asustando a los niños sino también controlando a los adultos:

> un silencio de augurio, poblado por los fantasmas nacidos del miedo de varias generaciones sucesivas, por el eco de los cerrojos y de los llamadores en las puertas, por los pasos de los desconocidos, los borrachos, los asesinos y los locos que perduraban en la memoria acobardada de Mágina y en las palabras siempre clandestinas o ambiguas de nuestros mayores, escoria del miedo y de las desgracias de la guerra (Muñoz Molina, *Jinete* 75-6).

El silencio de sus padres se explica por un miedo atávico cuyo origen se pierde en un pasado profundo poblado de historias folletinescas con vampiros, monstruos y misteriosas mujeres emparedadas. A esta narración modalizada por el uso de estos géneros literarios menores se incorpora también la historia: los hechos de la Guerra Civil española se entremezclan con las leyendas –son entendidas a partir de ellas– y el miedo histórico colapsa dentro del miedo mítico, atávico. Así, el silencio forzoso de la posguerra es sólo un correlato del que ese mundo amenazante ya imponía desde siempre.

> Ésa había sido su vida de los últimos años, su vida entera, desde que tuvo capacidad de recordar, zaguanes empedrados, cuartos en penumbra y puertas entornadas a las que le prohibían asomarse, voces irreales en la calle, donde se desplegaba una selva de peligros, los bombardeos, los disparos sueltos, las

> furiosas estampidas de hombres y mujeres que gritaban levantando puños y armas, los desconocidos que ofrecían caramelos a las niñas o llevaban al hombro un saco que tal vez contenía una cabeza cortada, los vagabundos, los soldados fugitivos (Muñoz Molina, *Jinete* 46).

Los años de la guerra, "los últimos años", son iguales a los de "su vida entera" y así la historia se incorpora en Mágina al mito, diluyéndose el tiempo histórico en la materia informe y procelosa de un tiempo literario, confuso y sometido a causalidades indecidibles, novelescas. Veremos más adelante cómo esta operación que se efectúa masivamente sobre la historicidad en distintos niveles tiene efectos trascendentes en la configuración final de la novela como imagen de la historia española en la que la causalidad histórica se trastoca completamente en favor de una lógica narrativa, literaria, determinista y mesiánica.

Una ciudad sin historia... ¿o sin política?

La crítica literaria ha prestado atención a las características de la novelesca ciudad de Mágina desde su aparición en *Beatus Ille* en 1986. Invariablemente, la ciudad se presenta como un refugio para los que huyen de la historia.[3] En esa novela, Minaya llega desde Madrid huyendo de la represión a los estudiantes universitarios de Madrid a fines de la década del sesenta, repitiendo el movimiento de su doble, Jacinto Solana, cuando salió de la cárcel franquista en 1947. El detective de *Plenilunio* también llega a la ciudad escapando de ETA, que lo está persiguiendo. En *El jinete polaco*, el doctor Mercurio –que finalmente resulta ser el eminente

3 Ulrich Winter relaciona el estar "fuera de la Historia" con la crisis del sujeto en la posmodernidad (Winter 241-3). La situación posmoderna sirve de coartada para los procesos de manipulación de la memoria histórica en términos literarios.

ancestro del narrador– llega a Mágina en el siglo XIX huyendo de una desbandada de "republicanos e internacionales" en los tiempos de la Primera República, después del asesinato de Prim:

> Había llegado de Madrid tan solo unas semanas atrás, urgido por la conveniencia de huir de una persecución política cuyos motivos nunca explicó porque tal vez ni para él mismo estaban muy claros (Muñoz Molina, *Jinete* 31).

Como la cita sugiere, el doctor no huye tanto de la historia como de problemas políticos que –por algún motivo– no van a seguirlo a Mágina. De la misma manera, los personajes de las otras novelas huyen de enfrentamientos políticos que tienen lugar en otros lugares de España (Madrid o el país Vasco) y de los que la ciudad ficcional constituye un refugio seguro. No escapan de la historia, como sugiere la crítica, ya que los referentes temporales se mantienen activos: no es Mágina una isla desierta a la que no lleguen noticias, modas, crisis, guerras; por el contrario, es interesante analizar precisamente cómo llegan a la ciudad literaria estos elementos que pertenecen a la historia social española: Mágina es un espacio tocado por el mito, modalizado por una narración que la transforma en refugio contra la ferocidad de la lucha ideológica que marcó al país durante dos siglos. Mágina es, fundamentalmente, una ciudad fundada desde una postura que abraza el consenso, la pacificación de los enfrentamientos históricos, como solución a los enfrentamientos del pasado. Una ciudad fundada en un tiempo amnésico, no el del mito, sino en el final de la década de los ochenta.

La ciudad está inserta en la historia, aunque funciona como una zona donde la política se diluye, pierde su fuerza y termina sometiéndose a las leyes causales del relato literario. En *El jinete polaco* es donde mejor se puede ver este proceso de modalización que difumina la política y transforma la historia en novela. Así como la Guerra Civil se homologa con los mitos enraizados en el pasado profundo, la República se vuelve un referente muerto, histórico pero sin política que –como los decorados de un film que sitúan la acción en una época determinada sin problematizarla, sin que las luchas ideológicas ni las tensiones políticas puedan aparecer activas– sólo sirve para ubicar la narración en una temporalidad inerte.

La literatura sirve, como se ve, para neutralizar la historia. Si al principio de la novela Galaz era un "héroe republicano", con el correr del texto nos damos cuenta de que su compromiso era esencialmente individual, como el del abuelo del narrador. No hay republicanos con convicciones ideológicas en Mágina, todos son individuos que por la fidelidad al sentido del deber terminaron identificados con el bando vencido. El arresto del abuelo del narrador marca claramente esta lógica individualista:

> la noche de un sábado de finales de marzo las tropas enemigas habían ocupado Mágina, y a la mañana siguiente, sin hacer caso de nadie, él se puso su uniforme de gala y echó a andar tranquilamente hacia el hospital de Santiago, porque le tocaba guardia, y nada más llegar vio que habían cambiado la bandera que ondeaba sobre la fachada y lo hicieron preso y tardó más de dos años en volver. Él era un hombre de palabra, él nunca había hecho otra cosa que cumplir con su obligación, y como no había recibido contraorden su deber era presentarse a las ocho, y con la gorra de plato ligeramente ladeada y los hombros tranquilos y la botonadura que a mi madre se le antojaba de oro abrochada hasta el cuello salió a la calle (Muñoz Molina, *Jinete* 45).

De esta manera, el abuelo se presenta como un hombre íntegro, "de palabra", al que la guerra llega como un episodio externo que no tiene nada que ver con su vida. Esto no es ocasional: a lo largo de la novela la guerra es descripta como un fenómeno natural, meteorológico, que llega sin intervención humana: es una catástrofe (Muñoz Molina, *Jinete* 112) y un cataclismo (137). Como "cataclismo" también se caracteriza al paso "lento del tiempo" que condena al olvido las fotografías de Ramiro (57). La guerra, así, aparece desmarcada de sus variables histórico-políticas, y en cambio parece causada por una fuerza exterior, superior a los hombres. Esta visión no contradice la que presentaba a la Guerra Civil como inevitable dadas las características ancestrales de los españoles, un punto de vista que el franquismo impuso desde fines de los años cincuenta para por un lado sostener el silencio por miedo a un nuevo enfrentamiento y por otro diluir su responsabilidad en el desencadenamiento del conflicto.

La guerra se modela como un momento trágico sin contendientes marcados, un espacio marcado también por la corrupción moral e ideológica de la que algunos personajes se salvan dando un ejemplo de entereza:

> en lugar de deshacerse del uniforme y esconderse temporalmente, como tantos, o de ponerse una camisa azul y vitorear a las tropas de moros y requetés en la calle Nueva, se había ajustado los guantes blancos y la guerrera de las guardias de gala para que los recién llegados invasores lo detuvieran y lo encarcelaran con la debida dignidad (Muñoz Molina, *Jinete* 47-8).

Así constituido, el espacio de la Guerra Civil parece un momento en el que se prueban las virtudes individuales y tanto el abuelo del narrador como el comandante Galaz se muestran como hombres íntegros que no aprovechan las

circunstancias políticas para medrar, sino que actúan en virtud de convicciones personales, individuales. Siguiendo con la lógica de que la política es lo que no entra en Mágina, los personajes reaccionan lógicamente ante esta invasión de lo político –la Guerra Civil– que exige de todos los españoles una definición por un bando o por otro. Los supuestos republicanos de la novela con el correr del texto se transforman en héroes individuales, no tocados por el compromiso político. Si durante toda la primera parte de la novela Galaz era el héroe de Mágina al detener el golpe de estado con un tiro en el pecho del militar sublevado que quiso levantar al destacamento militar de la ciudad, el texto se encarga luego de encauzar su gesto dentro de la lógica de la ciudad, la de los actos morales individuales:

> No había elegido arrebatadamente una causa, no lo habían cegado ni la pasión política, que le era indiferente, ni una voluntad de heroísmo heredada de sus mayores o inoculada en su inteligencia durante la guerra de África. […].Tan sólo se dijo, mientras estaba afeitándose y oía en el patio las voces de mando y los taconazos de la tropa, que no podía tolerar que un grupo amotinado de capitanes y tenientes rompiera la disciplina desobedeciendo sus órdenes. Lo que ocurrió después no lo había previsto, y tampoco era responsabilidad suya: los disparos, los incendios, las multitudes, la sangre, los cadáveres con el vientre desgarrado y las piernas abiertas tirados por las cunetas y los terraplenes en los mediodías de bochorno, el entusiasmo y las esperanzas de vencer que nunca compartió (Muñoz Molina, *Jinete* 215).

Galaz sigue siendo un héroe, pero ya no movido por las convicciones de la República, sino por su sentido del deber. Rechaza los excesos de antifranquistas y se mantiene así en un lugar intermedio, constituido por su integridad personal, al margen del devenir histórico. La construcción de este "término medio" que evita la toma de posiciones respecto de los dos bandos se extrema y llega a la difuminación ideológica en la figura del abuelo del narrador cuya influencia determina la escritura

del texto: es un hombre que está –como luego Manuel– enfermo de palabras, atraído por un fervor que es todo menos político:

> le gustaron siempre los desfiles y las ceremonias y se emocionaba leyendo en *El Debate* los discursos de Gil Robles, aunque también los de Julián Besteiro y los de Azaña. El 15 de abril del treinta y uno se le saltaron las lágrimas leyendo en *ABC* la carta de Alfonso XIII a los españoles, pero lloró igual cuando en el balcón del ayuntamiento vio izarse la bandera tricolor, y hubiera llorado de entusiasmo si hubiera visto entrar en Mágina a los moros y a los requetés. No lo podía remediar, todos los himnos le erizaban el vello, escuchaba un discurso o miraba una bandera o leía un artículo y se le llenaban los ojos de lágrimas, y acababa aplaudiendo con la misma entrega en un mitin anarcosindicalista que en el sermón de un capellán ultramontano. No había fervor que no se le contagiara ni arenga que no le pareciera admirable, y cuando presenciaba una diatriba política en la barbería adoptaba sucesivamente y con igual virulencia el punto de vista de cada uno de los oradores, y si le pedían que leyera en voz alta se mostraba de acuerdo con los artículos de fondo de todos los periódicos. Declamadas o escritas, las palabras ejercían sobre él un efecto euforizante parecido al del vino (Muñoz Molina, *Jinete* 113).

La política aparece en ese fervor enloquecido, pero sólo como fondo despojado de sentido: el abuelo es capaz de tomar cualquiera de las posturas de una discusión sólo por la exterioridad de la disputa, sin pensar los problemas políticamente. Esta pasión por las palabras, por su exterioridad sin profundidad política es la clave que genera el texto y define la lógica de su estética narrativa. Manuel, ya en el exterior, vive afectado por la misma pasión. Cuando recupera las voces de Mágina y estas suplantan a las del mundo cosmopolita, es capaz de narrar la historia de su ciudad natal:

> Vivía enfermo de palabras y voces, las palabras silenciosas de los libros y las voces de las canciones y de las emisoras extranjeras que sintonizaba después de media noche, atrapando a veces con un sentimiento de orgullo y de triunfo una frase entera en inglés o en francés, reconociendo nombres, imaginándome que era yo quien hablaba en un estudio iluminado, en el último piso de un rascacielos, imitaba sonidos y acentos con la felicidad de oírme convertido en

> otro, pero las voces que ahora más me trastornaban no eran las de las emisoras ni las de mis mayores, sino las que sonaban dentro de mí con la perpetua y sucesiva confusión de una radio cuyo sintonizador gira alguien buscando al azar (Muñoz Molina, *Jinete* 254).

La imagen de Manuel soñando con el mundo exterior cuando manejaba la radio es recurrente y especialmente productiva. En la cita vemos como se invierte ahora el eje del deseo: estando en Mágina deseaba el mundo lejano que llegaba a él a través de la radio. Ya instalado en un espacio cosmopolita, fuera de España, entre New York y Bruselas, sueña ahora con Mágina y las voces de la radio son reemplazadas por las de "El reino de las voces" –título de la primera parte de la novela–, las voces de la ciudad que las fotografías convocan. La imagen es especialmente productiva, decíamos, porque hay una estética definida en cómo se escucha la radio en la novela. El personaje del abuelo termina la operación de difuminar las lecturas políticas, precisamente, a través de la audición de la radio:

> La universalidad de su entusiasmo pobló mi infancia de desconocidos admirables: don Santiago Ramón y Cajal, don Miguel de Unamuno, don Alejandro Lerroux, don Juan de la Cierva, Largo Caballero, el Lenin español, don Niceto Alcalá Zamora, don Miguel Primo de Rivera, Millán Astray, el general Miaja, el comandante Galaz, Azaña, los héroes del *Plus Ultra,* Madame Curie, a quien le atribuía el invento benéfico de los aparatos de radio, Roosevelt, Stalin, el doctor Fleming, Mussolini, Adolfo Hitler, y hasta el emperador de Abisinia, cuyo exilio le costó a mi abuelo Manuel lágrimas tan sinceras como el heroísmo de los italianos que lo derrocaron, y a quien llamaba Jaime Selassie, o el Negrus, imaginando que el color de su piel era el motivo del apodo que le daban en las crónicas internacionales (Muñoz Molina, *Jinete* 114).

La escena, como se ve, es fundacional para la estética que lleva adelante Manuel en la justificación de su relato aparentemente múltiple y polifónico: es a través de la recepción violentamente despolitizada de la radio que el abuelo le transmite a su

nieto una clave de lectura y escritura de la historia que es central en la construcción de la memoria de Mágina: una donde no hay diferenciaciones políticas, una donde el sobreviviente de un campo de concentración fascista es capaz de escuchar con pasión y admiración a Primo de Rivera, Millán Astray, Mussolini y Hitler, mezclados sin distinción con políticos republicanos y científicos reconocidos.[4]

El otro notorio republicano es el teniente Chamorro, ahora campesino que trabaja a jornal para quien lo contrate. Es posiblemente el resto más notorio de la República, ya que a diferencia del abuelo de Manuel y de Galaz, tuvo una participación política consciente y activa. Chamorro aparece narrado especialmente en la segunda parte de la novela, en los años sesenta. Mantiene una ética que no está comprometida con la memoria ni con reivindicaciones del pasado, sino con un criterio ascético personal que pone en cuestión la alienación de los trabajadores: no bebe ni va a las tabernas por considerarlas "pozos abiertos por el capital" para controlar mejor a las clases explotadas. "¿Y que ha sacado usted de todo eso, de tantas palabras y tantas penalidades?", le pregunta el padre de Manuel: "Pues lo que he sacado, a mi edad, es una salud mucho mejor que la vuestra, porque no meto en mi cuerpo esos venenos que vosotros tomáis" (Muñoz Molina, *Jinete* 246). Lo que queda en Chamorro como resto del ser republicano es una postura íntegra, moral, similar a la de Galaz y el abuelo de Manuel, no comprometida con partidos políticos

4 El efecto de la radio como promotora de una nueva cultura popular despolitizada de la que las ambiciones cosmopolitas de Manuel son elocuente resultado pertenece a una nueva etapa del franquismo, como veremos más adelante.

ni con una activa, organizada resistencia antifranquista que planee un futuro sin dictadura:

> Y lo principal de todo, que voy con la cabeza muy alta, y no he engañado a nadie en toda mi vida ni he abusado de nadie, y no escondo mis ideas aunque me lleven preso y aunque sepa que moriré sin ver instaurada en esta tierra ingrata la instrucción pública y la justicia social. He dicho (Muñoz Molina, *Jinete* 246).

Al final de su discurso –marcado como tal, como discurso político sobreactuado por el "He dicho" final–, el tío Rafael elogia su "pico de oro", el valor retórico –sólo retórico– de las palabras, con lo que Chamorro entra dentro de la lógica improductiva del abuelo de Manuel: hombres "de palabras", íntegros moralmente y respetuosos de las formas, pero sin una acción práctica concreta en la realidad social del momento, sin una praxis definida para el futuro.

En cambio, un personaje que sí tiene una praxis antifranquista inserta en el contexto político del final de los sesenta es el profesor de literatura José Manuel, apodado por sus alumnos "el Praxis", precisamente. Por ser un personaje que en esta extensa novela no tiene un gran protagonismo, la crítica lo ha dejado injustamente de lado. La ridiculización del "Praxis" es especialmente interesante para exponer el proceso de modalización sobre el pasado que opera la novela. El personaje del profesor que llega al pueblo portando propuestas didácticas frescas traídas de Madrid duplica en varios sentidos al personaje de Minaya –uno de los protagonistas de *Beatus Ille*– y, sólo por eso y por darle a leer los versos de Solana a sus alumnos, debería estar mejor visto en retrospectiva por el ahora escritor Manuel y por el

entonces estudiante enamorado de las palabras.[5] Sin embargo, ni el joven ni el adulto Manuel tienen afecto por él ni respetan su compromiso político: su principal defecto es haber enamorado a la joven Nadia –cuando siendo adolescente visitó Mágina con el comandante Galaz– haciendo uso de una postura expresamente política. El "Praxis" no es más que una versión distorsionada de Manuel –se llama, también, Manuel–, una de las posibilidades del personaje (joven–no–franquista–con–aspiraciones–literarias) que choca contra la lógica apolítica de la ciudad. Mientras en clase "lee unos versos sobre la guerra que no terminaban nunca" (Muñoz Molina, *Jinete* 222), los alumnos no le prestan atención y Manuel sueña con su amor imposible, Marina, la niña burguesa que hace gimnasia en el patio y a la que él por vergüenza no se ha acercado en los tres años que lleva enamorado de ella, por "el asco hacia uno mismo" que siente (Muñoz Molina, *Jinete* 223). El intento de concientizar políticamente a sus alumnos no tiene ningún efecto entre los jóvenes del pueblo que lo ven como "un piernas, un botarate, un julái" (Muñoz Molina, *Jinete* 222).

Más adelante cuando Manuel imagina dolorosamente el romance entre el "Praxis" y Nadia, subraya con violento resentimiento el uso del compromiso político que hace el profesor español para construirse frente a la joven estadounidense:

5 Si bien la caracterización del Praxis está diseminada a lo largo de la novela, sabemos por las fichas del subcomisario Pérez que la policía tiene un ojo puesto en él: "un profesor que había llegado a principios de curso al instituto, y del que se tenía información fehaciente sobre sus actividades de proselitismo en la universidad de Madrid" (Muñoz Molina, *Jinete* 262). En su clase de literatura, pide a los alumnos que escriban redacciones sobre "un poeta olvidado de Mágina que […] le gusta mucho", presumiblemente, Jacinto Solana de *Beatus Ille* (Muñoz Molina, *Jinete* 221).

> el gran hijo de puta, el luchador ejemplar, el héroe de la praxis y de las condiciones objetivas, que nos dejaba fumar en los exámenes y usar libros y apuntes, con su olor a tiza en los dedos y sus campechanos paquetes de Ducados, desplegando su palabrería ante ella como la cola de un pavo real, considerando de soslayo sus muslos, sus caderas, sus pechos sin sostén, bajando el tono de la voz para confesarle que él era un represaliado político, que lo habían boicoteado en la universidad y por eso tenía que ganarse la vida en institutos de provincias, sin contar los años pasados en el exilio, del sesenta y tres al sesenta y nueve. 'Mi padre ha pasado más de treinta', dijo ella (Muñoz Molina, *Jinete* 276).

Manuel se manifiesta agresivamente en contra del capital cultural, del estatus ganado por el "Praxis" en su lucha contra la dictadura. El uso que el profesor hace de su compromiso político para seducir a Nadia invalida toda su historia de lucha: se vuelve "palabrerío". Con esto, el "Praxis" se une a la tropa de retóricos republicanos que decoran la ciudad sin llevar a la práctica ideas que sólo circulan eficazmente como discursos sin anclaje real, Praxis, como se ve, no es más que un sobrenombre irónico en un personaje que termina poniendo en peligro la vida de Nadia manipulando panfletos de izquierda sólo para impresionarla:

> ella nota que [el "Praxis"] desconfía de algo, y sospecha que en sus maniobras de cautela hay mezclado un cierto instinto escénico, el mismo que le hace hablarle a ella siempre en un tono bajo de voz y contarle sus viajes y sus experiencias clandestinas dejando sin explicar algunos pormenores, de modo que la precaución de no decir más de la cuenta acaba convirtiéndose en una sugerencia de secretos mayores, demasiado graves para ser revelados (Muñoz Molina, *Jinete* 304).

La lógica causal del mundo está invertida por la perversidad que se le atribuye al "Praxis": la militancia es sólo una excusa para la seducción y todo se vuelve torpe teatro provinciano que la joven estadounidense detecta con sorprendida candidez ante las poco hábiles evoluciones seductoras del profesor español. La demitificación

del idealismo de los sesenta que hace Manuel desde los noventa está muy cerca de las posturas conservadoras de la pragmática Magdalena en *El centro del aire*, de Merino.

Con esto, lo que queda de la República en Mágina es una imagen de integridad moral, en el mejor de los casos, con personajes mareados por las palabras (el abuelo de Manuel, el teniente Chamorro) o la de una disolución moral por el uso falaz de las palabras cargadas de ideología (el "Praxis"). En todos los casos, el palabrerío no tiene relación con el mundo real y es totalmente improductivo.[6]

Así, el *republicanismo* del abuelo de Manuel *sirve* a la narración para insertarlo en esa imagen mítica de dolor y sufrimiento con escena de realismo mágico incluida.[7] También "sirve" para ubicar al abuelo –y a la familia– en una tradición de hombres honestos, de principios y de palabra, en la que también están incluidos Galaz y Chamorro. La pasión del abuelo por esa turbamulta de personajes que pueblan la radio y en la que se incluyen varios notorios fascistas sirve para desdibujar ese republicanismo. De la misma manera se desdibuja el de Galaz cuando se aclara que no ha elegido su destino de héroe por convicciones políticas. El gesto despolitizador es interesante porque nunca es inmediato: en un texto tan extenso, los personajes caracterizados como republicanos permanecen como tales en lecturas que desestiman el debilitamiento que inevitablemente llega en algún momento sobre

6 El narrador verá luego que el estar mareado, enfermo de palabras es parte de su herencia y trabajará este aspecto para triunfar en la construcción de una historia de Mágina.

7 La escena del regreso está saturada de un sentimentalismo que culmina, como la novela, en Manuel. El abuelo, liberado, camina y camina sin dormir hasta llegar a Mágina, entra en su casa y ve a su hija embarazada y dentro de ella está el narrador que está contando la historia.

cualquier postura explícitamente política dentro del texto. Así, quienes quieren creer que la novela opera una reivindicación de la memoria de los vencidos, pueden hacerlo porque por momentos se podría llamar a Galaz "héroe republicano". Para esto, es necesario obviar las precisiones que el texto hace sobre la postura ideológica del comandante, la desestabilización de las posturas políticas en favor de las individuales, la imagen final que el texto brinda de estos personajes.

Por otro lado, es notable que así como no hay verdaderos republicanos en Mágina tampoco haya falangistas en la ciudad, ni hay rastros del aparato represor franquista en sus manifestaciones más típicas: Manuel sólo da cuenta del hastío, de su aburrimiento en la escuela secundaria, no hay menciones a curas que den sermones amenazadores, que adoctrinen, castiguen o repriman, que intervengan activamente en la educación ni en la vida cotidiana española. Cuando Nadia es detenida por su relación con el "Praxis", asoma la cara de una policía social activa en la persecución de opositores. No ha muerto Franco aún y la joven es rescatada de las garras de los violentos esbirros de la social por el subcomisario Florencio Pérez, el inofensivo policía con aspiraciones de literato que charla amistosamente con el anarquista Chamorro y que admira secretamente al comandante Galaz. Este está de visita en España sin que el aparato represor franquista se fije demasiado en él, a pesar de ser el militar que impidió el alzamiento nacional en Mágina asesinando frente a la tropa a un oficial alzado en armas.

Un pasado para (casi) todos

¿Qué imagen de la dictadura franquista es esta? Esta pregunta puede responderse desde posiciones muy diversas. La primera que viene a nuestra mente es la reacción indignada de los que ven una representación edulcorada de una época trágica. El guionista de cine Kobi Niv sale de ver *La vita é bella* de Roberto Benigni. Cuando llegan al coche, su esposa estalla en llanto: su abuela –sobreviviente de un campo de concentración nazi– había muerto pocas semanas antes y esta era la primera película que iban a ver después del duelo:

> She was crying because she felt that this film, *Life is beautiful*, mocked her grandmother, her life, her death, her memory. It turned her grandmother´s life, her struggles, her survival, the family she managed to raise after miraculously escaping death, her daughter, her granddaughter, the entire Holocaust, and the millions murdered in it, indeed it turned all of us –specifically Jews, but indeed human beings in general– into a cheap joke in pursuit of an Oscar (Niv xx).

De la misma manera, los exiliados republicanos y sus descendientes que a lo largo de por lo menos cuatro décadas sufrieron los recuerdos de la guerra, la dictadura, la persecución, la cárcel, la tortura, la exclusión y un largo etcétera de penares grabados en la carne de la diáspora española, podrían sentirse personalmente agraviados por esta representación blanda de la dictadura, por el retrato individualista y falto de profundidad ideológica de los republicanos y por el desprecio hacia la lucha antifranquista de los sesenta. El problema es que este tipo de crítica termina en planteos que poco tendrían que ver con la crítica literaria contemporánea. Aunque se hable de un episodio histórico más consensuado que la

Guerra Civil como el Holocausto, el debate desemboca, finalmente, en consideraciones éticas sobre cómo debe o no representarse el mundo real. Llevado a la crítica literaria, esto derivaría en una discusión que podría tener sentido en el siglo XIX: la exigencia de realismo. En una hipotética discusión sobre este tema, se argumentaría que la representación de la posguerra que se hace en la novela no es "fiel" a los hechos reales, algo que posiblemente hoy no se le cuestionaría con la misma pasión a Pérez Galdós respecto a alguno de sus *Episodios nacionales,* ni siquiera a Arturo Pérez Reverte en la representación de la España de dos siglos atrás. De la diferencia de criterios para juzgar la obra de Galdós o Pérez Reverte y a las representaciones de la Guerra Civil se volvería posiblemente a pensar problema de ética y afectos involucrados en la representación de la historia cercana de España.

Años atrás, esta misma discusión hubiera tenido lugar en un terreno definido políticamente sin ambages. Hoy, después del debilitamiento de las lecturas políticas en la academia, es más fácil hablar de problemas éticos con respecto a la reconstrucción del pasado, un terreno en el que –por razones políticas– no vamos a adentrarnos. Insistimos, sin embargo, en que las escrituras de la memoria histórica tienen que ver con agendas políticas concretas que tienen lugar en el momento de la escritura de los textos y que es vital situarlos en contexto –de producción, de lectura– para recuperar más plenamente sus sentidos. Preferimos, en cambio, iniciar una discusión ideológica, situada en un terreno mucho más histórico, menos abstracto y moral, más cercano a los análisis literarios: cómo la novela y sus representaciones políticas responden a las necesidades de la época en la que fue escrita.

A fines de los ochenta ya hay un marcado triunfo de la política de consenso que implica un silencio sobre el pasado que no está relacionado tanto con el miedo a una segunda guerra civil, miedo que fue conjurado con la derrota de Tejero y la afirmación de la monarquía democrática. El nuevo silencio tiene que ver con una mirada desencantada hacia las luchas políticas del pasado y una mirada esperanzada hacia el futuro, hacia la modernización del país y el paso de página que deja el pasado en un lugar lejano, distante, despegado del presente. Como señalan Sartorious y Alfaya, en los años ochenta florece un olvido terapéutico propio de la Transición que diseña una visión "light" de la era de Franco que deja atrás los horrores y transforma la militancia antifranquista en algo "divertido" (Sartorius 142). La Mágina de Muñoz Molina está en completa consonancia con esta representación de la dictadura e incluso llega más allá en su borradura de la política: militar en el antifranquismo es, como los intentos que hace Manuel de imitar a James Dean, parte de una impostura para luchar contra el aburrimiento y la mediocridad de la época. La operación de disolución de la política del pasado que opera la novela es más aplastante y efectiva para lograr un olvido reparador que la banalización de la militancia que indigna a Sartorius y Alfaya: qué mejor representación de ese pasado indeseable que esta imagen de la dictadura sin posiciones políticas definidas ni discusiones ideológicas apasionadas. Así, los últimos años de los sesenta son un momento francamente –franquistamente, mejor– aburrido más que interesante. Los personajes de las novelas que analizamos en el capítulo 2 reconocen el atractivo de esos años desde la perspectiva desolada y falta

de utopías de los años noventa: los sesenta marcarían una derrota pero se siguen conservando en el recuerdo como una época privilegiada, la de la juventud, la ilusión, la lucha política, el amor, la utopía infinita.

El paisaje de Mágina en los sesenta, en cambio, no está poblado de heroísmos, de enfrentamientos, de utopías de cambio. Tampoco hay una mirada política que genere resentimientos por las injusticias de la posguerra que beneficiaron a unos y excluyeron a otros. Ya se respira un aire de consenso amnésico que, sin embargo, llegaría históricamente años después, con la Transición. Es, sencillamente, un tiempo desvaído en el que los jóvenes sueñan con otro país que no está en España, con el extranjero –y las extranjeras. El franquismo, así descrito, se relaciona más con dos males de la dictadura que sólo los franquistas más recalcitrantes se negarían a admitir a fines de los ochenta: el atraso cultural y la represión sexual con respecto a los paradigmas de modernidad europeos: el compromiso político del "Praxis", por ejemplo, está descrito como una impostura cuyo objeto es seducir a Nadia, una estrategia ruin para conquistar a una extranjera romantizando una lucha política trivial y desencantada. La mirada sobre la militancia política está contaminada por el desencanto posterior, el de la transición, que comprobaría el fracaso de las utopías de la izquierda, es una posibilidad más entre las varias que vimos antes en las novelas del capítulo 2, y no es la más progresista, sin dudas. Muñoz Molina desestima la lucha antifranquista y la vuelve impostura, sólo que sin que se explicite –como en los textos que analizamos antes–, que el desencanto está en el presente, producido por ese "algo" ausente, la Transición, que impuso una distancia tremenda,

insalvable, entre las utopías del pasado y una realidad presente que las anula. Muñoz Molina diluye totalmente las características sociales del desencanto y simplemente lo incluye dentro de un punto de vista racional –cercano al del personaje de Magdalena en la novela de Merino–, con el que se juzga al "Praxis", un farsante en cuya persona se condenan las luchas antifranquistas en la novela.

Nuevamente es necesario subrayar el momento en el que se escribe esta memoria para entender el punto de vista organizador que construye el pasado y no pensar el texto como una simple memoria que reconstruye las cosas "tal cual eran". Si bien en la novela puede entenderse que Manuel, infestado por los celos retroactivos que hieren su todavía palpitante honor hispánico y afectado ya por su rechazo a la militancia política, hace una caracterización intencionada que desprestigia al Praxis y su lucha antifranquista, una lectura que no preste especial atención a los posicionamientos del texto entendería que el mundo "era" así. Ana Luengo, en su resumen de la novela dice que el Praxis abandona a Nadia "después de comprometerla con su inflada y engreída lucha contra el régimen franquista" (Luengo, 108, subrayo yo).

De todas maneras, la descripción de las aspiraciones cosmopolitas de Manuel y su desinterés por la situación política del país tienen un referente histórico concreto en la cultura durante el franquismo, modelada por el progresivo ingreso de la producción masiva estadounidense. Manuel Vázquez Montalbán describe los vaivenes de la cultura popular española afectada por la combinación de censura, aparición de la radio y la televisión, llegada del consumo y difusión masiva de lo que

él llama una "cultura subnormal" adecuada para hacer pensar al público más en el ascenso que en la desigualdad social:

> Sobre la base de que a la mayoría del pueblo la política no le importa, o quiere creer que no le importa, son casi nulas las posibles interpretaciones del talante político popular. Los españoles se han acostumbrado a medir la libertad por el tamaño de las faldas de sus chicas, por el límite de destrozo de una plaza de toros donde actúan los ídolos musicales de los chicos sin que intervenga la fuerza pública, por los avances del strip–tease a la española en las boîtes, por los permisos de apertura de nuevas catacumbas de ultrasonido, por los límites de edad para asistir a los bailes... Es decir: la reivindicación de la libertad de ocio de las posibles libertades que uno puede permitirse durante el letargo de ocio. La sensibilización política se detuvo para los hoy ya maduros o viejos en 1939 y para los jóvenes se limita a un eco contradictorio de quiero y no puedo doctrinal, heredado de la autarquía, o a un eco de las verdades de sus mayores, o a deducciones personales extraídas de sus propias relaciones con la realidad (Vázquez Montalbán, *Crónica* 188-9).

El análisis de Vázquez Montalbán en *Crónica sentimental de España* subraya el papel del progresivo desarrollo económico en el surgimiento de nuevos valores burgueses en una cultura popular española condicionada desde el fin de la guerra a hambrunas, persecución, censura y terrorismo de estado. Quedan de lado las discusiones políticas y la libertad comienza a entenderse como la forma de liberarse de las trabas que el franquismo imponía para ingresar en el mundo moderno que dibujaban los medios masivos. La influencia de la cultura extranjera que entró progresivamente a través del cine es, precisamente, la que modela en *El jinete polaco* las fantasías eróticas y cosmopolitas de Manuel: dejar el pueblo para vagabundear en una bohemia modelada a partir de los paradigmas de Hollywood y Cinecitá. En este sentido, la representación de las ambiciones de Manuel no son fantásticas, al contario, están en sintonía con una situación histórica identificable en la España de

la dictadura. Es el momento en el que la cercanía con Europa se hace tangible a través de sus espejismos de consumo que ahora parecen al alcance de la mano, de las imágenes de otra vida posible difundida en el cine y de la inquietante presencia física de turistas provenientes de ese mundo lejano que se acercaba lleno de promesas. Este paisaje de ilusiones está acompañado por el olvido del doloroso pasado cargado de miserias, privaciones y enfrentamientos políticos. En este sentido, la adolescencia de Manuel serviría como ejemplo literario del proceso descrito por Vázquez Montalbán en su libro. El único detalle a señalar es que en esa misma época, mientras el protagonista de la novela sueña con llevarse a la cama a rubias mujeres en escenarios cosmopolitas otros españoles dentro del país continúan la lucha antifranquista, se reúnen poniendo en riesgo de sus vidas, conspiran y tienen sueños que se enmarcan políticamente como utopías. Esa zona, desestimada en la novela en la figura del "Praxis", se correspondería mejor –a mis ojos– con la memoria de los republicanos vencidos en la guerra civil.

Si esto no se admitiera, se puede pensar también que hay entonces otra memoria de los vencidos –u otra manera de entender la palabra "vencidos"–, la de los que realmente fueron derrotados en la dictadura porque dejaron de lado las luchas políticas para escuchar la radio y soñar con el consumo. Y entonces, sí, *El jinete polaco* es una memoria de los vencidos por la dictadura más que de los vencidos de la Guerra Civil. En este sentido podemos ver una notoria, radical diferencia entre la posición de Juan Marsé y la de Antonio Muñoz Molina. En las novelas de Marsé, los personajes nunca sucumben ante la cultura popular digitada

por el régimen, más bien la trastocan en una que puede servirles para leer la realidad críticamente y desactivar así la omnipresencia de la cultura franquista.[8]

Por otro lado, la difuminación de la política configura también una versión de la memoria histórica adecuada al momento en que la novela es escrita, premiada y publicada: en el comienzo de los años noventa, cuando el proyecto de una España europea, moderna y contemporánea necesita dejar atrás el pasado vergonzante de miseria, horror y desesperanza; una novela como *El jinete polaco* que presenta un pasado sin conflictos políticos es más que necesaria. Lo más estratégico para la época es la reedición de la lógica del silencio y el olvido franquista desde una postura equívocamente republicana. Así como los gestores más visibles del silencio de los noventa son los políticos del gobierno socialista que históricamente están limpios de la sospecha de trabajar para el franquismo, Manuel pertenece a una familia supuestamente republicana, por lo que su decisión de construir una historia sin política tampoco puede verse como parte de la estrategia de la dictadura para borrar su pasado. Como vimos, el silencio de los noventa opera especialmente sobre la Transición, un momento de incoherencia ideológica para la izquierda que deja de lado todas sus banderas en pos de una democracia amnésica. Muchas novelas representan este pasaje de manera traumática, como vimos en los capítulos anteriores. Si bien ambos procesos (el de la transición y el del silencio sobre ella) fueron operados por varios sectores, es más ostensible –y reprochable, hablando de ética o de política– la postura de la izquierda que dejó de lados sus reivindicaciones

8 Analizo más en detalle los procedimientos de Marsé en el artículo "Un canto en la tiniebla".

históricas junto con la lucha de miles de personas que pusieron todo en riesgo para conseguir un futuro mejor. De la misma manera, la novela construye una postura políticamente correcta, la de la familia victimizada por la historia trágica española, para llevar adelante una historización sin rencores ni odios. Y, especialmente, sin política.

La imagen del pasado que construye la novela no genera choques ideológicos sino que elabora un espacio de consenso donde todas las posturas políticas –debidamente edulcoradas y despojadas de sentido, historia y efecto sobre el presente y futuro del país– pueden convivir pacíficamente sin enfrentamientos. El abuelo –que sobrevivió un campo de concentración franquista– escuchando con admiración a los fascistas de los cuarenta, Galaz –que impidió el alzamiento en Mágina– pasando una temporada en España en el final la dictadura sin ser arrestado ni interrogado ni perseguido... son imágenes idílicas y, si se las toma seriamente, a todas luces inverosímiles. Galaz viviendo en España al final de franquismo desmiente la violencia con que el régimen reaccionó contra la oposición en sus últimos años y ayuda a pensar una dictadura que se extingue, debilitada como el cuerpo del dictador. Las representaciones de la infancia podrían tratar de justificarse por el punto de vista acrítico del niño Manuel, incapaz de entender el mundo con criterios políticos. Sin embargo, el texto está contado por un adulto que a veces sí opina sobre el pasado desde el presente de los años noventa, momento en que tiene lugar la narración. Ese narrador de los noventa no ve nada digno de comentario en la contradicción ideológica de su abuelo que admira a Hitler porque en esa imagen

yace, precisamente, la clave para poder construir una memoria consensuada del pasado en los albores de una refundación española basada en la neutralización de las luchas pasadas. Sí le parece censurable, en cambio, el compromiso político de su profesor de literatura, el "Praxis", al que no recupera con nostalgia por la libertad que gozaba como alumno en sus clases, contaminadas de utopías igualitarias. Aunque se entera en los años noventa de su romance con Nadia, los celos retrospectivos sirven para contaminar y desestimar una historia de exilio, proscripción universitaria y activismo político: el "Praxis" usó todo eso para conquistar a la mujer "de" Manuel.[9]

Hay que olvidar la República

Este evidente rechazo por la política puede contextualizarse en dos momentos de la historia española. Uno, el que elegimos para nuestro trabajo, es el de los despolitizados años noventa. Encandilados por los fuegos de artificio de una globalización neoconservadora que lee la caída del muro de Berlín como el fin de las ideologías y de la historia, y apoyándose en una publicitada situación posmoderna que a simple vista parece sostener las mismas variables anti–políticas y anti–históricas, muchos intelectuales celebran la instauración de un nuevo orden mundial. En los noventa, la historia está en retirada y la ideología es como una de

9 Como veremos más adelante, esta lógica inversa, desde lo individual a lo histórico –lo individual condicionando lo histórico– se repite al final de la novela para organizar toda la historia de España en función de una sola persona: la guerra, la postura de Galaz, su exilio, sólo tienen sentido para entregarle una hija a Manuel.

sus hijas ilegítimas, relegada al rincón de lo anacrónico, de lo ya pasado de moda.[10] En este sentido, la utopía personal que Manuel construye en los años sesenta, aburrido en su pueblo y soñando con paisajes americanos y mujeres extranjeras está investida de los valores que la "Nueva España" cercana a 1992 exalta como positivos: cosmopolitismo, internacionalización de la cultura española y remodelación amnésica del pasado histórico para volverlo inocuo.

Sin embargo, otro momento es especialmente productivo para contextualizar la construcción de Mágina: justamente el de la época reconstruida en el texto. La memoria de la guerra y la forma de entender el pasado –que la crítica muchas veces asocia a formas típicas de la posmodernidad por su indecibilidad y la mezcla de géneros con que se narra– se corresponden también con narrativas con las que el fascismo justificaba su accionar, diluía su responsabilidad en la Guerra Civil y enterraba a la República en el olvido.

Las lecturas históricas del fascismo español entendían la Guerra Civil como parte de un largo e inevitable proceso que se arrastraba desde el pasado profundo. Así entendida, la guerra era sólo parte de una inercia histórica que condena a los españoles a pelear entre ellos (Aguilar 102). Esta visión de la historia española como una pelea entre hermanos que se repite cíclicamente poniendo al país en peligro se corresponde muy bien con los miedos atávicos que Manuel sufre en su infancia como parte de la percepción del mundo heredada de su familia. Como vimos, el miedo en

10 Confrontar la rápida distinción de una literatura posmoderna española que margina a todo texto que haga referencia a la realidad social y lo considera enquistado en el pasado de la lucha anti franquista, que tratamos en el capítulo 1.

Mágina se vive desde siempre, se transmite de generación en generación y es siempre el mismo, unido a una violencia exterior a la casa, que anida en el ámbito social y en el que se enmarca la guerra civil. Esta visión de la historia española concuerda además con la que el régimen difundía desde la escuela primaria ya en los años cuarenta para instruir a la nueva generación de españoles criados en el dogma nacional católico. En su manual de historia *Yo soy español,* el inspector jefe de Primera Enseñanza de Granada, Agustín Serrano de Haro, explica a los párvulos que la guerra civil es un episodio más de un conflicto que comienza en el siglo XIX cuando los españoles empezaron "a pelearse unos con otros" (Serrano de Haro 83). Guerras y revoluciones se suceden a través del siglo y los bandos se homologan por su amor a la religión y a España o su posicionamiento en contra de ellas.[11] Al final del capítulo "Hermanos contra hermanos", el autor hace unas sugerencias didácticas al docente:

> Que sientan los niños el dolor inmenso de una guerra civil: esta idea y este sentimiento es lo que interesa fundamentalmente.–¿Por qué fueron aquellas guerras civiles?–¿Quiénes llevaban la razón?–¿Volverá a ocurrir jamás en España cosa semejante si todos los españoles aman y obran la justicia y la verdad? [...] Frases para escribir al dictado: 'LOS ESPAÑOLES SOMOS TODOS HERMANOS. COMO HERMANOS DEBEMOS QUERERNOS Y SACRIFICARNOS UNOS POR OTROS' (Serrano de Haro 83).

Así, los niños deberían sentir el dolor inmenso de "una" guerra civil hipotética, abstracta, posiblemente futura, que debe impedirse. El fascismo estaría encargado de evitarla, precisamente, con lo que la dictadura se hace necesaria para la paz. Se mira el pasado, en cambio, pensando en "aquellas guerras civiles" en las que sólo un

11 Los liberales "eran muy parecidos a los republicanos". (Ibid)

bando tiene razón: es, por supuesto, el que evitará que vuelva a repetirse la dolorosa guerra controlando que todos los españoles entren por el aro del sacrificio y el amor cristiano. En el librito de historia, Franco comienza una cruzada para salvar a la patria de los peligros que la acechaban, no una guerra. La construcción de esta narrativa histórica regida por peleas atávicas y violencias fraticidas está bien representada en la novela, modelada por la imaginería mítica de la ciudad de Mágina. En última instancia, el efecto sobre la Guerra Civil y la República es el mismo que se plasma en el libro de lectura que Manuel podría haber leído en la escuela: la difuminación de sus razones histórico–políticas en un espacio incierto de violencia repetida que se cierne como una amenaza en el presente.

Jo Labanyi hace un estudio iluminador en este sentido: estudia cómo el fascismo español aprovecha la narrativa mítica sobre los orígenes nacionales desarrollados por el pensamiento español desde por lo menos 1898. Labanyi subraya que incluso los escritores anti–fascistas desarrollan también una visión antihistórica que se opone al régimen sólo porque cambian el sentido de la narrativa del origen, pero no su lógica cíclica, mítica. La descripción del punto de vista de los niños en *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice concuerda con la que haríamos del punto de vista del niño Manuel en la primera parte de la novela. También coincide la función del mito como recurso disolvente de la historia:

> the child's uncomprehending perspective of postwar repression increases the poignancy but one also feels it is a way of avoiding a political focus, lifting events out of the realm of history into that of myth (Labanyi, *Myth* 43).

Uno de los puntos más interesantes del trabajo de Labanyi es el lugar relevante de la utilización paródica del mito –en autores como Luis Martín Santos y Juan Marsé– como estrategia deconstructiva de la narrativa (anti)histórica fascista. Sin embargo, es evidente que no hay ningún tipo de parodia en *El jinete polaco* en este sentido: el mito se usa como organizador sentimental de los recuerdos, como elemento disolvente de la historia y como estrategia de construcción de la genealogía familiar de Manuel, enclavada en un pasado ahistórico, cíclico, recurrente, de miedo y sufrimientos. La historia española, así entendida y narrada, tal como la novela la transmite, está más cerca de las versiones que el franquismo aprobaría que de una historia que pudiera considerarse por alguna razón, republicana.

En otro nivel, la representación de los republicanos y la República en la novela también se corresponde históricamente con otras maniobras del régimen para modelar el pasado. El rechazo por las ideologías así como la visión del bando republicano como "enfermo de palabras" que describimos antes se alinea con las versiones históricas de los tecnócratas que en el gobierno franquista trabajan en los años sesenta para lavarle la cara al régimen. Como discutimos en el capítulo 1, a fines de los años cincuenta y durante la década del sesenta, la dictadura busca mostrar una cara menos dura aunque su política interior siga basándose en el uso de la fuerza. Son los tiempos en los que el régimen quiere legitimarse por sus supuestos valores administrativos, relegando las discusiones ideológicas al terreno del pasado de miseria y desgracia, culpando a la República por la guerra y las penurias económicas. Así, el desarrollo económico se lograría sólo con una administración

eficaz que prescinde de las discusiones inmovilizadoras e improductivas de los políticos. El franquismo busca desideologizarse, volverse puro aparato de estado sin política ostensible y adjudicar los males de España precisamente a la lucha política que –según los franquistas– fue uno de los males que dio origen de la Guerra Civil.[12] Es ese el momento en que se busca dejar atrás el conflicto y modalizarlo utilizando distintas estrategias narrativas, desde entenderlo como un momento de locura fruto de las peligrosas pasiones ideológicas hasta anclarlo en una profunda historia de enfrentamientos fraticidas.

> Según la visión de Fernández de la Mora, la Guerra Civil fue consecuencia, fundamentalmente, de la explosión ideológica del momento, fruto a su vez del bajo grado de desarrollo y de la ausencia generalizada de eficacia política, ya que los políticos de la II República no son considerados ni expertos ni técnicos, sino meramente retóricos que pensaban que con la palabra se podía gobernar un país (Aguilar 78).

La República queda así sepultada en un pasado lejano y caracterizada, como bien lo hace Manuel con los personajes cercanos a esa facción, a partir del uso inútil de la palabra que él superará al final de la novela en su crecimiento final como personaje célebre de Mágina. Su palabra será eficaz porque podrá construir lo que nadie logró antes en la ciudad: una historia de Mágina en la que él se ubica al final como destinatario, heredero y albacea de toda su tradición fabuladora, de todos los relatos orales que de otra manera se perderían.

Nuevamente, ¿puede leerse esta novela como una memoria de los vencidos? Asombrosamente, es la lectura mayoritaria de la crítica que presta atención a la

12 Para un detalle de este proceso, véase Aguilar 78–81.

problemática de la memoria de la obra. Hay una lectura consensuada de un texto que, como vimos, no dice lo que se dice que dice –la reivindicación de una memoria de los republicanos– cuando en la novela se desestima el valor de los vencidos como grupo para exaltar, en cambio, figuras individuales. El consenso para considerar a *El jinete polaco* como una novela de la memoria tiene también una base concreta: efectivamente, es una novela de la memoria: de cómo la memoria debe ser entendida ante los grandes cambios que implica la modernización del país de cara a un futuro que se abre en 1992. En cambio, considerar esta novela como una memoria republicana necesita de un trabajo de remodelación de la República española que haga viable este juicio. Volvamos entonces a las reflexiones de Ofelia Ferrán sobre el tema. La novela se llamaba originalmente *El porvenir de los vencidos.* El título, a partir de nuestra lectura, puede entenderse no ya una memoria de los vencidos, sino de la organización táctica del pasado para que estos puedan tener un porvenir posible.[13] En los años noventa, es necesario reelaborar las versiones franquistas del pasado para que, dejando de pertenecer al ámbito claramente marcado del franquismo, puedan ser utilizadas sin provocar ningún tipo de conflicto. Sólo así los vencidos –realmente vencidos, al punto de portar las versiones de la historia que se difundieron en las aulas controladas por el enemigo y olvidar las reivindicaciones colectivas en favor de una ideología que privilegia una moral individualista– podrán tener un porvenir. A través de esa modalización del pasado, de esa elaboración de

13 Además, como ya señalamos reiteradamente, estos "vencidos" son los derrotados por la cultura de consumo de la dictadura, los que son capaces de admirar fascistas aún cuando fueron víctimas de ellos. Más que vencidos, serían "quebrados" por el régimen.

una historia consensuada y limada de asperezas ideológicas, *El jinete polaco* se pone a tono con la época en que es producida y plantea un porvenir para aquellos que hayan dejado de lado viejas rivalidades y se animen a contar una historia del pasado que no llame a nuevos o viejos enfrentamientos, que "no abra viejas heridas".

El artículo de Muñoz Molina rescatado por Ofelia Ferrán también tiene otro sentido visto desde la problemática de escribir literatura antes de 1992, cuando por los pactos de silencio no era conveniente mirar hacia atrás y recuperar crítica y lúcidamente el pasado histórico. El autor señala que ante la visión del pasado como "embustero, desconocido o repugnante", algunos escritores decidieron inventarlo, así como se inventaron también una tradición literaria "en los mismos tiempos en que todos nosotros estamos intentando inventar un país" (Citado por Ferrán 228). Las afirmaciones de Muñoz Molina en 1998 concuerdan con el proyecto que llevó adelante en su exitosa novela de 1991: el pasado se convierte en un lugar que se rechaza, al que voluntariamente hay que desconectar del presente a través de un proceso de invención de tradiciones –históricas y literarias–. No se trata de reivindicar ninguna tradición anterior –de todas las posibles: la republicana, la comunista, la anarquista, la socialista, la liberal, la humanista...– sino de construir una nueva. El proyecto se desarrolla en explícito paralelo con el de la invención –no construcción– de un país que se llevaba a cabo en el mismo momento. Y,

evidentemente, el proyecto está enraizado en las políticas de silencio que se venían aplicando en España desde cuarenta años atrás.[14]

Es especialmente interesante el uso que hace del miedo Antonio Muñoz Molina –tanto en su novela como en la justificación de la invención de un país dejando de lado la historia–: en ambos casos, se trata de un miedo innominado y a la vez conocido. En los casos citados, se habla con sobreentendidos, sin dar precisiones, utilizando una poética que los españoles conocen perfectamente: la de "no hablar", la del silencio, la de la alusión a eso que "todos conocemos de sobra". Cuando se habla del pasado, se lo engloba dentro de lo detestable, de lo que se rechaza sin matices: en el artículo que justifica así la invención –y no la recuperación– de una tradición. Es en el pasado donde anida una amenaza que no se nombra y a la que no se quiere volver racionalmente. Cuando se habla de Mágina en la novela, el pasado está marcado por un miedo mudo, inespecífico, mítico, que los españoles reconocen como parte de la lógica de la vida cotidiana de la posguerra: es el conocido silencio que se ejercía todos los días en la esfera pública para poder sobrevivir. Manuel describe un miedo ancestral, innominado, indeterminado, al que se acoplan todos los miedos y que provocaba el silencio de sus padres y abuelos. La novela modela este miedo deshistorizándolo, volviéndolo intemporal, indeterminado, tal como el franquismo lo hubiera querido que se recordase, no como un miedo impuesto por el régimen en la interminable represalia de la posguerra. Disuelto en el mito, el miedo

14 Evidentemente, la invención de un país no necesitó más que del olvido y la impostura: la España nueva y cosmopolita del 92 es subsidiaria de los sueños fraguados alrededor de la nueva cultura del consumo que se anhelaba en los sesenta.

se vuelve atávico y no histórico ni político, propio del atraso y no de la represión franquista. Se diluyen entonces las perspectivas políticas para entrar en un costumbrismo que será exorcisado con el cosmopolitismo, los grandes cambios que a partir de los ochenta vuelven al pasado español un lugar extraño, otro país.

Traumas... ¿qué traumas?

Cuando hablamos históricamente de esta novela, posiblemente no podamos dejar de lado la representación de los traumas históricos que se asocian con ella. Nuevamente, las lecturas pueden converger en ciertos puntos y alejarse en otros, según cómo se entienda el texto. Varios críticos proponen *El jinete polaco* como un ejemplo cabal de la recuperación de la memoria traumatizada del protagonista. Y, en efecto, la novela lleva adelante claramente la puesta en escena del proceso de cura de un trauma. Igual que en la construcción de una memoria republicana dentro de la novela, la representación del trauma no pasa de ser un espectacular, llamativo y engañoso simulacro –en total sintonía con las estéticas dominantes de la época–.

Qué es un trauma, cómo se exterioriza y cómo curarlo son las preguntas más frecuentes de los teóricos que abordan el tema. Si en lo individual un trauma es una herida tan profunda que la mente ha decidido ocultar tras una espesa nube de olvido y que, sin embargo, se manifiesta en el presente a través de inquietantes repeticiones, en lo colectivo, la imagen del trauma histórico es mucho más compleja.

En principio, Manuel no recupera con Nadia ningún trauma personal, ni mucho menos. El trabajo de reconstrucción de la memoria olvidada de Mágina no puede

compararse al de "working through" que describe LaCapra, aunque en apariencia se le parezca. En varios niveles, el proceso es incompatible con las más básicas expresiones de un trauma: en primer lugar, no se trata de un trauma personal, ya que Manuel olvidó voluntariamente su pasado. Por otra parte, el supuesto proceso de recuperación de ese tiempo olvidado a través de la narración de la historia familiar y del pueblo es demasiado placentero, interesado y a la vez lúdico para tener algo que ver con el difícil, doloroso y forzosamente incompleto trabajo de reconstrucción del pasado traumático. La escritura del trauma nunca es tan organizada ni coherente:

> Writing trauma is a metaphor in that writing indicates some distance from trauma (even when the experience of writing is itself intimately bound up with trauma), and there is no such thing as writing trauma itself if only because trauma, while at times related to particular events, cannot be localized in terms of a discrete, dated experience. Trauma indicates a shattering break or cesura in experience which has belated effects (La Capra, *Writing History* 186).15

El jinete polaco es una novela que si no se considera en su totalidad, siguiendo la evolución de los sentidos que despliega, puede llevar a lecturas completamente opuestas pero perfectamente ancladas en lo que por momentos, el texto está diciendo –como ya vimos que sucedía con el republicanismo de algunos personajes–. En su transcurrir, los puntos de vista desde los que se narra así como el pacto de lectura que se establece con el lector van cambiando, con lo que el estatus de la novela es especialmente ambiguo. Lo que comienza como una recuperación dolorosa de la

15 LaCapra discute también en este libro los límites del proceso narrativo así como el estilo a utilizar para dar cuenta de hechos traumáticos. También había hecho importantes aportes ya en las conclusiones de *Representing the Holocaust.* En literatura española podemos ver textos como los de Tina Díaz o las memorias de los campos de concentración de Jorge Semprún, en los que la narración se plantea como problemática por su naturaleza misma. Por más que los narradores trabajen en la construcción de su historia pasada, este problema no se resuelve, al contrario de lo que pasa en *El jinete polaco.*

memoria del alienado descendiente de huérfanos termina como el relato triunfal de un narrador que estableció genealogías con los personajes más trascendentes de la ciudad. El relato mítico de la primera parte se transforma en un texto realista–costumbrista en la segunda y en una novela que racionalmente clausura todos los enigmas con una lógica –y una verosimilitud– propias del género policial. Echevarría reacciona contra la abundancia de explicaciones que cierran prolijamente todas las historias narradas en el texto ya que ve en este gesto un problema estilístico que desmerece la novela: "más imperdonable resulta aún la voluntad de redondear al final todas las historias, todos los enigmas suscitados a lo largo del texto, a fuerza de explicaciones burdas o extravagantes que le restan buena parte de su encanto poético (Echevarría 76). El punto es que, como veremos, este "defecto" de la novela es estrictamente necesario para subrayar su inscripción en la literatura del 92 y para redondear su estrategia respecto de la memoria histórica. Esta capacidad del texto de traicionar sus fundamentos a medida que se construye permite que todo lo inestable que era el relato al principio, toda la inseguridad que se subrayaba en los primeros capítulos –y que los críticos señalan como característico de la puesta en cuestión del discurso histórico en la posmodernidad– se desmonte en el final, cuando el narrador se jerarquiza y se transforma en la gran autoridad narradora, en la voz de Mágina. La jerarquización se cumple a partir de varios logros, entre ellos la recuperación de las historias perdidas, el relato de la historia personal y de Mágina y, especialmente, la seducción de una rubia estadounidense. Es allí cuando el frágil recuerdo del pasado personal, contaminado con mito, fábula y leyendas populares se vuelve parte

de una trama racional que se explica utilizando una lógica determinista que invierte la causalidad de la Historia. Esta explicación total, perfecta, exitosa y conveniente que sirve para enaltecer al narrador como la voz autorizada de la ciudad contradice la más elemental visión del relato de un trauma olvidado.

En otro nivel, lo que Manuel olvidó no es lo que la crítica señala ambiguamente como "el" trauma del pasado histórico español. Su olvido poco tiene que ver con la historia, con la guerra civil ni con el pasado supuestamente republicano de su familia que, como vimos, están diluidos en el tiempo del mito: su firme decisión de olvidar está motivada y centrada en su origen "paleto", obsesión que –como vimos en el capítulo 3– recorre la literatura de la época. Si abandona Mágina primero y España después es porque quiere cumplir su sueño adolescente y alejarse del destino campesino y provinciano que su familia y su ciudad le imponen. Si hay un trauma en el texto, es el de sentir vergüenza por pertenecer a una clase sin los atributos de distinción que lo harían susceptible de seducir una mujer burguesa como Marina –provinciana al fin, pero con pretensiones aristocráticas– o a una rubia extranjera cosmopolita como las que se pasean por el pueblo en los sesenta. El trauma de Manuel, si lo hay, comienza en la segunda parte de la novela, en la confrontación de la realidad provinciana de Mágina con los sueños cosmopolitas traídos a cuento por la apertura económica del momento.

El jinete polaco se construye así como una puesta en escena que, leída superficialmente, puede evocar un modelo de novela paradigmático, reconocible: la reconstrucción de un relato histórico, la recuperación del pasado perdido, la

reivindicación de los sin voz, la cura de un trauma social. Sin embargo, como buena novela nacida en la situación posmoderna, sus inscripciones, sus filiaciones, no son sino simulacros, visiones de formas fantasmales que el lector reconoce y es capaz incluso de leer como reales pero que el texto destruye en su desarrollo por las necesidades que le impone su propia economía. *El jinete polaco* no debería leerse, sin más, como la recuperación de una memoria perdida: es más productivo entender por qué, para qué y cuándo se recupera esa memoria, cuál es la función que cumple el enorme, barroco, desmesurado sistema de representación en el que ese proceso se inserta.

Una novela de paletos

Si se considera en contexto el recorrido que Manuel lleva adelante desde sus comienzos en Mágina hasta su proyectado regreso a Madrid, podemos ver en este trayecto la realización de los proyectos institucionales españoles respecto a la cultura en 1992. La ansiedad del momento gira alrededor de la improbable inscripción de España en el concierto de las naciones europeas con la pesada carga de la tradición cultural retrógrada y nacionalista cimentada durante cuarenta años por una dictadura que puso especial énfasis en la formación nacional católica de los habitantes del país, con el consecuente bagaje de intolerancia, machismo, xenofobia y autoritarismo que se ponían en evidencia en la confrontación con otras culturas mediterráneas en *La tierra prometida,* por ejemplo. La gran pregunta respecto a esto es cómo escribir una literatura legible que sea capaz de recuperar un pasado tan

despegado de los proyectos presentes. *El jinete polaco* es una respuesta más que estratégica a esta cuestión. El viaje de Manuel reproduce el recorrido que desea hacer España: despegarse del lastre del pasado franquista para recuperar las pesadas tradiciones españolas desde otro lugar, limpias de ideologías incómodas. Aunque es esencialmente el mismo viaje de ida y vuelta a Estados Unidos para conseguir esa funcional distancia que brinda a la vez credenciales cosmopolitas y desconexiones con el pasado[16], el recorrido de Manuel es más completo y verosímil que el que hacen Javier Cercas, Paloma Díaz-Más y Rosa Montero. Manuel es capaz de volver a conectarse con el pasado que los otros simplemente evitan, a través de una tecnología que como narrador elabora para manipularlo sin riesgos de que estalle y devele su contenido indeseable.

La novela, así leída, toma la clara forma de una "bildungsroman", un texto que cuenta la construcción, el crecimiento, "la invención de" una voz autorizada "en los mismos tiempos en que todos nosotros estamos intentando inventar un país". La figura de Manuel –que entra en consonancia con la del autor a través de las múltiples pistas que permiten leer el texto como autobiográfico– viene a ocupar un lugar vacante en los primeros noventa: la del narrador capaz de remodelar las tradiciones españolas despojándolas de sus atributos indeseables, integrándolas en un sistema de lectura (pos)moderno en el que ningún punto de vista político las revele como pertenecientes al orden del régimen recién enterrado en Cuelgamuros.

16 Nos referimos a las funciones de la distancia que anotábamos en el analisis de "Volver a casa" de Javier Cercas en el capítulo 3.

Una revisión del periplo de Manuel a partir de la segunda parte de la novela es especialmente útil para exponer estos procesos de modelización cultural que el texto lleva adelante. El "jinete en la tormenta" es un adolescente que entra en conflicto con el lugar que le toca ocupar en Mágina a partir de la inscripción cultural de su familia. En esta segunda parte del texto, los miedos atávicos son vistos ya desde una distancia racional aprendida en la escuela. El progresivo ascenso social posible gracias a la recuperación económica distancia a Manuel de sus ancestros, todos sus sufrimientos son asociados ahora con una pobreza que resulta repugnante.

> Un cuarenta y cinco es lo que hacía falta que viniera, decían, para que supierais agradecer lo que tenéis, pan blanco y carne de pollo y no boniatos y algarrobas, lo que os hemos dado con el sacrificio de nuestra juventud y nuestra vida y ahora desdeñáis. Pues no podían entender que nos importara tan poco todo lo que nos habían ofrecido, que nada de lo que fue su mundo tuviera que ver con nosotros, ni la tierra, ni los animales, ni siquiera las canciones que a ellos les gustaban ni su manera de vestir ni de cortarse el pelo. Mientras nos reprendían, en el comedor, a la hora de la cena, mirábamos con indiferencia la televisión (Muñoz Molina, *Jinete* 198).

La diferencia generacional es ostensible y no ha llegado el momento de volver –con el que se comienza la novela y que la crítica rescata más a menudo– cuando Manuel recupera la memoria de su familia y abraza finalmente la identidad provinciana que rechazó con asco y violencia en su adolescencia, queriendo ser otro. La identidad deseada en los sesenta se modela a partir de las imágenes cosmopolitas que provienen de la iconografía de la cultura estadounidense:

> miro mi nariz, que según mi abuela Leonor se parece al asiento de una bicicleta, me hago la raya, me echo el flequillo sobre los ojos, es inútil, siempre tendré cara de palurdo, cara de hortelano, de mocetón de Mágina, quién pudiera parecerse a Jim Morrison, o a Lou Reed, con sus gafas oscuras, sus

> chaquetas de cuero, su cara chupada, y no la mía, que es una cara de hogaza (Muñoz Molina, *Jinete* 223).

Manuel rechaza sus orígenes, su pertenencia de clase, sus rasgos físicos. No está orgulloso del pasado de su familia que, en ese momento, no le rinde ningún beneficio como capital cultural: a las típicas manifestaciones de la cultura popular de Mágina opone el exotismo de la cultura estadounidense. El contraste entre ambas culturas, sufrido y melancólico por la imposible distancia del modelo deseado, se expone claramente en la fiesta de la aceituna, cuando Manuel queda al margen del explosivo vitalismo pleno de erotismo pastoril:

> cuando llegaba el día del final de la aceituna y había en el campo grandes damajuanas de vino tinto y canastas de tortas de pimentón y las mujeres se morían de risa cantando coplas obscenas, [...] yo me quedaba al margen, con una botella de cerveza en la mano, emborrachándome con disimulo y suavidad, escapándome a mi cuarto del último piso para oír un disco en inglés y fumar un cigarrillo y para imaginarme que volvía a la ciudad muchos años después, barbudo y enigmático, al amanecer, con un petate de nómada al hombro, huraño y célebre, reconciliado en la distancia con ellos, acompañado por una amante rubia y extranjera con las piernas muy largas que provocaba el escándalo y la envidia en la vecindad (Muñoz Molina, *Jinete* 255).

Además del obvio contraste entre vino y cerveza, las coplas populares y las canciones en inglés, se dibuja ya la ambición del regreso mediado por la distancia como condición de la reconciliación que terminará cumpliendo en el final del texto. Aparece la mujer que es necesariamente rubia y extranjera para cumplir con la lógica del exotismo que mueve el deseo de no ser quien se es. La mujer extranjera sirve para exorcisar a Manuel de uno de los males más evidentes del franquismo, la represión sexual. El otro mal es el atávico atraso que se delineó como parte de la

cultura de clase de sus padres en los primeros capítulos y que ahora se ve como parte del horizonte de expectativas de los adolescentes de Mágina: hay que irse lejos para ser otro. Manuel no sueña con la típicas aventuras dibujadas con trazo grueso por los tebeos, las novelitas y las películas de aventura, sino que ansía pasear por los paisajes del mundo desarrollado, sueña con "viajes no por el centro de África ni por los mares del Sur en busca de islas desiertas sino por las carreteras de Europa y de los Estados Unidos" (Muñoz Molina, *Jinete* 251).[17] El cosmopolitismo está más emparentado con el desarrollo de la Guerra fría que con las aventuras coloniales europeas del siglo anterior o de las guerras mundiales. En este sentido, el sueño de Manuel es perfectamente contemporáneo con el sueño español de los noventa: pertenecer a Europa, compartir una cultura europea común, un desenfado sexual y lingüístico que desmienta la pesadilla autárquica y conservadora bajo la que había vivido la mayoría de la población adulta del país: "era corresponsal en Roma y bebía desengañadamente ginebra en una terraza de la Vía Veneto, participando con fluidez y desgana en una conversación trabada en diversos idiomas, harto de mujeres cosmopolitas y de aventuras sexuales de una noche" (Muñoz Molina, *Jinete* 252). También el hartazgo existencial de placeres y aventuras, el desengaño cosmopolita es parte del espíritu de época de los noventa. En el presente de la enunciación, a comienzos de la década, Manuel ha llegado a conquistar sus sueños adolescentes: es

17 La aclaración es útil para diferenciar estos valores de los que ostentan los empobrecidos protagonistas de las novelas de Marsé, emparentadas habitualmente con las de Muñoz Molina. Marsé no sueña con el sofisticado mundo tecnologizado, sino con paisajes propios de la imaginería del comic y del cine de avuenturas de la época. Son los paisajes donde Ricardo se enviste de magia para soñadores en *En la lucha final* de Rafael Chirbes.

un traductor internacional, tiene un departamento en Bruselas y viaja frecuentemente a Estados Unidos. Pero el desengaño y el hartazgo con el que soñaba son ahora los males del fin de siglo. Ya sin rastros de provincianismo, sin que se lo pueda acusar de paleto ni de portar los males del atraso español, Manuel puede desde su posición de ciudadano del mundo, comenzar un retorno a lo nacional como marca de pertenencia:

> tenía mucho más miedo del que yo pensaba, era como estar acercándome a un límite, si daba unos pocos pasos más ya no habría remedio, sería un extranjero para siempre, no habría un solo lugar en el mundo donde yo tuviera un motivo firme para permanecer. He conocido a mucha gente así, son como una estirpe, una raza aparte que vive en una diáspora sin persecución ni tierra prometida, nunca saben del todo dónde están, no terminan de acostumbrarse jamás al país donde se instalaron hace años pero vuelven al suyo y advierten que han pasado fuera demasiado tiempo, que han perdido las claves cotidianas de su propio idioma, se marchan de nuevo y se resignan y saben que ya será inútil volver, que se les ha degradado la memoria y que de ahora en adelante vivirán como fantasmas parciales que no dejan huellas de sus pasos y carecen de sombra (Muñoz Molina, *Jinete* 387-8).

El gesto de retorno a las raíces nacionales no está contaminado por trazos del nacionalismo español largamente cultivado por la dictadura franquista: Manuel no puede relacionarse con esa cultura cerril que rechazó de plano en el segundo capítulo de novela y que con sus valores atrasados y provincianos provocó su marcha al ancho mundo desarrollado. El regreso se produce en consonancia con otros procesos que el texto expone como sanadores: la recuperación del pasado mítico y del pasado desprovisto de política, el amor por Nadia y el rechazo de un mundo antes añorado y ahora visto críticamente. El narrador se pasea por los despersonalizados paisajes de la ultra modernidad sin encontrar en ellos sentidos sólidos, valores permanentes:

hogar, identidad, sentimientos; como ilustrando las consideraciones de Marc Augé sobre los espacios en el mundo desarrollado contemporáneo:

> Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta. Pues vivimos en una época, bajo este aspecto también, paradójica: en el momento mismo en que la unidad del espacio terrestre se vuelve pensable y en el que se refuerzan las grandes redes multinacionales, se amplifica el clamor de los particularismos: de aquellos que quieren quedarse solos en su casa o de aquellos que quieren volver a tener patria, como si el conservadurismo de los unos y el mesianismo de los otros estuviesen condenados a hablar el mismo lenguaje: el de la tierra y el de las raíces (Augé 40).

En consonancia con estas observaciones sobre el efecto alienante en la identidad personal que los espacios despojados de identidad por su internacionalización racionalizada tienen sobre quienes circulan por ellos, Manuel inicia su camino de regreso a la patria y la nación española desde esta sensación de despojo existencial, de "refugiado del planeta" o de miembro de "una diáspora":

> si hay algo que no quiere ser es extranjero, y [...] si no regresa pronto lo será sin remedio al cabo de unos pocos años, por más que quiera uno tiene un solo idioma y una sola patria, aunque reniegue de ella, y hasta es posible que una sola ciudad y un único paisaje. Imagínate cómo será morir solo en un hotel o en un hospital donde nadie te conoce (Muñoz Molina, *Jinete* 395).

El texto opera entonces un retroceso ostensible: da marcha atrás a los sueños que movilizaron a Manuel en su adolescencia, los que fueron motores de esa personalidad cosmopolita y multilingüe capaz de superar el destino que lo condenaba a la mediocridad del pueblo y llevarlo a concretar sus sueños en las ciudades más importantes del planeta. El personaje que hasta ese momento se movía

cómodamente por el mundo, que asombraba a la estadounidense Nadia con su desempeño sexual, que miraba a España como provinciana; ahora vuelve inesperadamente a su raíz paleta. En este proceso, las descripciones del mundo desarrollado se corresponden más con la visión lejana del estereotipo que con una construcción realista. En Chicago, Manuel se siente asediado cuando lo miran "diminutos japoneses desde abajo y los anglosajones desde las cimas albinas de sus estaturas". Cuando tarda demasiado para salir de un ascensor poblado por los hombres de negocios descritos antes, "le parece que los otros se hacen señas entre sí y cabecean lamentando los inconvenientes que les causa su estupidez española" (Muñoz Molina, *Jinete* 438).

Dentro de su crisis con la cultura del mundo desarrollado a la que antes admiraba y en defensa de la española que le daba vergüenza, recuerda también el primer encuentro con Nadia en Madrid. Está en un hotel en el que un fotógrafo insoportable –gordo, gay, americano y experto en España a lo Hemingway–, se interpone en su romance con Nadia:

> Hubiera querido tener el coraje de levantarme indignado y decirle a aquel bocazas que no siguiera enhebrando idioteces sobre mi país, que no éramos una tribu sanguinaria y exótica de matadores de toros ni una caterva de aborígenes entregados a la perpetua celebración de nuestras fiestas vernáculas (Muñoz Molina, *Jinete* 452).

De la crítica a la falta de pertenencia que le imprime su vida nómade de intérprete internacional, Manuel pasa a una reivindicación de lo nacional cada vez más cerril. Las descripciones de los extranjeros son estereotípicas, misóginas y rozan la xenofobia, en total consonancia con los relatos de viaje de Díaz-Mas y Rosa

Montero que vimos en el capítulo 3. La revaloración de una identidad paleta culmina con una escena poco citada por la crítica, a pesar de que el narrador siente algo que sólo le confesaría a su amigo Félix. Incluso teme hacerse esa confesión a sí mismo. Manuel está en el Central Park de Nueva York, a punto de volver a España:

> Ya lo excita la seguridad de que va a marcharse, le dan antojos inaplazables que sólo sería capaz de confesarle a Félix, porque cualquier otro, incluso él mismo, lo reputaría de palurdo, una tostada con aceite, un bocadillo de jamón, media de churros espolvoreados de azúcar, un café con leche, pero café con leche de verdad, bien cargado y quemando, no el aguachirle que beben éstos incluso en las comidas, un plato de arroz con conejo preparado por su madre, una orgía de colesterol, casi se le saltan las lágrimas, de nostalgia, de frío, de un hambre tan furiosa como la que le entraba en la aceituna o en la huerta (Muñoz Molina, *Jinete* 431–2).

El deseo va más allá del hambre: Manuel está en una ciudad sembrada de restaurantes con comida de todo el mundo, tiene dinero y medios de transporte para llegar en minutos a cualquiera de ellos. Su ávido y desesperado deseo es en realidad un retorno ansioso a la identidad española más primaria que sirve para diferenciarse de un extranjero al que no se tolera: nótese el rechazo que le provocan "éstos" porque toman el café de otra manera. El reconocimiento de la españolidad como identidad nacional íntimamente ligada a la personal justifica este retorno que no es más que el cierre final de los sueños adolescentes que ya citamos: volver siendo otro distinto, misterioso, desconocido y, a la vez, siendo el mismo.

La gran transformación de Manuel se corresponde con los sueños de cambio de la nación española que se va a integrar a una Europa que durante siglos la miró con desconfianza. El recorrido de Manuel, su viaje circular de vuelta a casa es significativo de esa intención de cambiar radicalmente para que nada cambie: como

en la Transición, la espectacularidad del "milagro" es sospechosa para los no creyentes. Manuel, en medio del Central Park, en el corazón de la anhelada Nueva York, añora la simpleza pura, primitiva y viril de la comida española y reproduce el gesto de los profesores que describía Díaz-Mas, esperando ansiosos la llegada de una maleta pasada a hurtadillas por la aduana, rebosante de jamones y chorizos de verdad, no como los que comen "estos". España se vuelve real, concreta y auténtica como la comida que la representa y le da identidad a sus hijos que saben apreciarla allende los mares, en tierra extraña.

Tecnologías de la memoria

El jinete polaco con su espectacular recuperación de un pasado voluntariamente olvidado que permanece palpitando a la espera de un narrador capaz de dar cuenta de él, modela una tecnología capaz de manipular la memoria histórica en el momento en que España se está (re)inventando como país y en el que esa memoria es especialmente peligrosa para el proyecto de futuro que ya está en marcha. La estrategia es nítida: la literatura y sus estrategias narrativas (uso de mitos, mezcla de voces, juego con la autoridad) son útiles para diluir la historia en aguas conocidas para el lector español: las de la ambigüedad y el silencio, las de la referencia lateral, evanescente, sin fechas, sin precisiones, sin política. Así, construye una memoria sin aristas que hieran susceptibilidades y pueda ser aceptada en función de un futuro mejor.

La construcción de ese futuro también está de acuerdo con el proyecto de país que se delinea en los años noventa: España integrada en Europa y revalorada en sus atributos nacionales, Madrid elegida como lugar para vivir en virtud a los estereotipos de la raza española –buena comida, calidez, humanidad– frente a la frialdad de los espacios internacionalizados. Así, Manuel rechaza los paisajes tecnológicos y desapasionados del Primer Mundo, vive una pasión romántica y esclarecedora con Nadia y vuelve a un lugar en donde el amor todavía es posible: España. El país se llena de los mismos atributos que la propaganda turística difundió desde los tiempos de Manuel Fraga[18]: "España es diferente", por lo que el fotógrafo gordo, gay, americano, no puede entenderla. Sin embargo, el país que se está inventando en los comienzos de los noventa no es muy diferente al que existía antes, podemos reconocer la reivindicación de una cultura nacional violentamente diferenciada del extranjero, sólo que limpia de las máculas franquistas en virtud del pasado limpio de política que Mágina nos ha dibujado. Gracias a esta narrativa de viajes, olvidos voluntarios, evoluciones y anagnórisis paletas, Franco ha muerto y el futuro está lleno de promesas en un Madrid limpio de lastres históricos al que irán a instalarse los protagonistas al final de la novela, listos para empezar una nueva era sin pasados incómodos que esconder. El pasado ha sido escrito, adaptado a las lógicas del presente y puede estar expuesto sin vergüenza: todo bajo el sol.

18 Nos referimos a los tiempos de Fraga como ministro de Franco. Los noventa también son tiempos de Fraga, de un Fraga que también volvió del pasado siendo otro y, a la vez, el mismo.

II
Corazón tan blanco
Crímenes dulcificados por el arte de narrar

En el mismo momento que Antonio Muñoz Molina publica *El jinete polaco*, se escribe otra novela que gira alrededor de un pasado olvidado, de un traductor internacional español que decide instalarse con su nueva pareja en Madrid y que a partir de la recuperación de la memoria iniciará una nueva etapa de su vida. A pesar de las similitudes con la novela de Muñoz Molina y de la evidente representación del proceso de elaboración de un trauma que puede leerse fácilmente en la superficie del texto, la crítica dedicada a los estudios de la memoria histórica no se ha interesado tanto por la novela de María*s*, que sigue siendo preferida por análisis formales o de abstracción especulativa alrededor del lenguaje. La frase inicial de la novela "No he querido saber, pero he sabido" (Marías, *Corazón* 11) es citada invariablemente en casi todos los estudios sobre el texto y sin embargo no se pone en serie esa voluntad de no saber sobre su pasado, con el olvido voluntario que Manuel establece con el suyo y con la relación que la sociedad española a su vez estableció con su pasado incómodo. De la misma manera, no se tiene en cuenta que en ambas novelas el rol de las mujeres (Nadia y Luisa) es central en el quiebre del silencio y en el desencadenamiento de la recuperación de la memoria de los protagonistas cuando deciden comenzar una vida de pareja.[19]

19 Francisco Caudet propone una lectura política del texto –de donde procede nuestro trabajo– que devela su conexión con el pacto de olvido. Maarten Steenmeijer y Carmen Moreno-Nuño analizan las posiciones personales de Javier Marías respecto a la memoria de la guerra, el primero en sus

La novela de Marías no tematiza tan explícitamente su trabajo con la historia española como *El jinete polaco.* Sin embargo, el narrador explicita su incomodidad por la persistencia de una sensación que no puede explicar racionalmente. Está en un estado de "haunting", de posesión, por la repetición de hechos que de alguna manera se conectan con un pasado al que no se quiere mirar y vuelven el presente difícil de vivir. La novela ilustraría el proceso de sufrimiento y cura de un trauma, desde el "acting out" de la repetición involuntaria e irracional hasta la toma de conciencia y control del pasado a partir de una narración que es la misma novela.

Para contar lo que no se debe, lo que no se puede, lo que no se quiere contar; el narrador recurrirá a un estilo digresivo y a la utilización de un sistema de recurrencias que no son más que traducciones de un mismo hecho, el primigenio, el fundacional, el oculto. La novela transcurre poniendo en escena múltiples mujeres dormidas, hombres que las contemplan, voces e imágenes que repiten textos y motivos similares en un clima de tediosa incertidumbre que no hace más que repetir –y anticipar– el relato final del crimen que da origen a la genealogía de los Ranz.[20] A diferencia de *El jinete polaco*, la novela de Marías no traza una genealogía prestigiosa que culmina en un narrador identificable con el autor sino que continúa con una imagen de autor constituida a partir de un tono reconocible que termina delineando atributos de quien firma los libros. Los narradores de los textos de Javier

artículos, la segunda para explicar elementos de la novela *El hombre sentimental* en términos de posibles traumas personales del autor.

20 Estudiamos en detalle cómo la novela está traduciendo en un ámbito familiar el "cambio de [E]stado" de la transición en el artículo "Contar para olvidar".

Marías son muy similares, tienen el mismo estilo y hacen el mismo tipo de comentarios que el de Javier Marías artículista y por todo esto, son identificables con el autor. En *Todas las almas* (1988) Marías terminó de definir y hacer verosímil una imagen propia que en el pasado estaba manchada de sospecha. Marías estaba incluido en una categoría generacional, la de los *nueve novísimos* caracterizada por "un falso cosmopolitismo, basado en gran parte en el cine –no podían salir de España y viajaban imaginariamente por los países y ciudades que aparecían en el cine norteamericano, que dominaba en los cines españoles de la época– […] era una juventud, con algunas excepciones, despolitizada" (Caudet 209-10)[21]. A partir de la "novela de Oxford", Marías asienta y legitima su condición de español cosmopolita puesta en duda por la crítica que le era adversa: en los paratextos de sus libros así como en cualquier referencia biográfica se señalará su condición de traductor, de profesor en la universidad inglesa y en la carrera de traducción en una universidad de Madrid. *Corazón tan blanco* se suma también a la construcción de la imagen de Marías que se complementa también con sus artículos periodísticos: a través de un tono suficiente, de un cosmopolitismo menos ostentoso y cada vez más naturalizado, se distancia de otros escritores que proveen a sus libros de inevitables escenas de aeropuertos, hoteles y "duty free shops" con la fascinación del viajero bisoño. Marías pone en escena narradores que con cansancio y desinterés sirven de traductores en

21 No es casualidad que en esta descripción encaje perfectamente Manuel, el personaje de *El jinete polaco*. La estética de las primeras novelas de Muñoz Molina tiene mucho de este cosmopolitismo impostado que abreva en el cine estadounidense y en la literatura latinoamericana antes que en la tradición literaria española.

una entrevista entre Margaret Thatcher y Felipe González, sin nombrarlos directamente –tan poco le importa que sólo los llama por sus cargos– o que escriben discursos para el Rey de España.[22]

Este tipo de referencias ofrecen a la vez una inscripción institucional lateral pero consistente que solidifica la interpretación política de sus textos y, a la vez, jerarquiza intelectualmente a los narradores por encima de jefes de estado y monarcas. Así, *Corazón tan blanco* no realiza completamente el gesto de construcción cuasi-autobiográfica de *Todas las almas*, no cuenta una trama atribuible al pasado del autor, aunque contribuye a jerarquizar su imagen y su voz. Si la novela de campus contaba con el mismo estilo indolente de los narradores de Marías una historia intrascendente que finalmente se organizaba con coherencia de relato policial, en *Corazón tan blanco* la historia es algo que preferiría no contarse. El pasado en la novela no es algo de lo que se quiera hablar, en una familia que construyó su riqueza gracias a contubernios y corrupciones llevadas adelante en connivencia con el gobierno fascista. *Corazón tan blanco* narra el mismo proceso de vuelta a casa después de un nada angustiante peregrinar por el mundo, en el que el traductor internacional se mueve sin problemas. Tampoco la novela habla de política, pero no la hace desaparecer en las aguas cenagosas y ambiguas del mito: es el tono del narrador, perfectamente adaptado a la lógica de los tiempos –de los noventa– que no entiende el mundo políticamente y no está interesado en hacerlo.

22 En *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994).

El cosmopolitismo del narrador de Marías está menos forzado que el de Manuel –no es algo que anhelara desde niño para escapar de su destino en Mágina; el cosmopolitismo es su destino por ser hijo de un acomodado funcionario de El Prado– . Sin embargo, los rasgos que lo configuran son prácticamente los mismos: el manejo eficaz del lenguaje, de las lenguas, de la traducción, es el medio que jerarquiza a los dos protagonistas. Juan Ranz, al igual que Manuel, comienza la novela poniendo en duda su capacidad narradora. Confiesa no ser escritor y arranca el texto con una proposición anti novelesca: no quiere saber, negativa que se prolonga en una reticencia a contar y que marca el estilo de la novela. De hecho, la narración se prolonga porque Juan no cuenta lo que sabe aún a pesar suyo. También como Manuel, el narrador de *Corazón tan blanco* se enviste de los atributos del escritor a partir de sus traducciones –que en este caso se ponen en evidencia ante el lector mediante largas reflexiones provocadas por la incontinente necesidad de escuchar y traducir– y de su capacidad para contar. Al final del texto, Juan habrá creado el marco ideal para introducir el crimen aberrante de Ranz, para poder contar un crimen sin que el culpable pague por él.

Una memoria incómoda

Corazón tan blanco cuenta el proceso por el cual se renuevan los pactos de silencio que protegen el pasado criminal de la familia, cuando un nuevo miembro –Luisa– entra en ella como esposa de Juan. El cambio de [E]stado es lo que inquieta al

heredero de una fortuna protegida por el silencio: de su origen no se habla y es mejor no indagar.

> Mi padre posee joyas que no le costaron nada y de algunas de las cuales nada se sabe. En la Kunsthalle de Bremen, en Alemania, desaparecieron una pintura y dieciséis dibujos de Durero en 1945, cuenta la historia que se esfumaron durante los bombardeos o que se los llevaron los rusos, más bien esto último. [...] Yo no afirmo ni niego nada, pero en la colección de dibujos de Ranz hay tres que juraría que son de Durero (pero yo no soy nadie para decirlo, y él siempre se ríe cuando le pregunto, no me contesta) (Marías, *Corazón* 115).

Ranz –el padre del narrador– era un miembro de la gris plantilla burocrática que se benefició con las oportunidades que su puesto le brindaba:

> nunca [fue] director ni subdirector, nunca alguien visible, aparentemente un funcionario que pasaba todas las mañanas en una oficina, sin que por ejemplo su hijo tuviera nunca una idea clara de cómo las ocupaba, al menos de niño. [...] A lo largo de los años fue haciendo cada vez más dinero, no sólo por los porcentajes y por su sueldo de experto en el Prado (no gran cosa), sino por su corrupción paulatina y ligera (Marías, *Corazón* 113).

Aparentemente, la historia de Ranz y su familia –que sucede estrictamente en el ámbito privado– que cuenta *Corazón tan blanco* no entraría dentro del corpus de lo que la crítica que se ocupa de la memoria histórica considera parte de su campo de estudio. Aunque la novela está trabajando con anclajes históricos concretos aunque no tan espectaculares como los de cualquier novela o película sobre la Guerra Civil, lo que en ella se cuenta es parte vital de la constitución de la conciencia histórica sobre el pasado. La historia que se está contando es la de una familia enriquecida gracias a encontrarse en el bando adecuado en el momento justo y sin ningún tipo de escrúpulo por enriquecerse a costa del expolio de los vencidos.

> Con todo, yo he tenido la duda de si entre sus corrupciones ligeras [de Ranz] no ha habido alguna más grave y de la que no se ha jactado nunca. El experto,

> aparte de las ya mencionadas, tiene otras dos o tres maneras de enriquecerse. La primera es legal, y consiste en comprar para sí mismo a quien no sabe o está en apuros (por ejemplo durante y después de una guerra, en esos periodos se entregan obras maestras por un pasaporte o por un tocino). Durante años y años Ranz ha ido comprando [...] maravillas por cuatro cuartos (Marías, *Corazón* 114).

La fortuna de Ranz se construye concretamente a partir del tráfico de influencias que permite conseguir un pasaporte en tiempos de persecución política o del estraperlo de alimentos en tiempos de hambruna. Para poder estar en posición de ofrecer estos servicios a los desesperados, sus conexiones con el régimen franquista tenían que ser sólidas e íntimas. La novela pone en evidencia la necesidad de mantener silencio sobre estos crímenes que nadie juzga pero que tampoco es elegante mencionar ni sugerir que existen. La figura de Ranz, que ahora "está retirado, pero durante muchos años (años de Franco y también luego) fue uno de los expertos de plantilla del Museo del Prado" pone en evidencia la continuidad de las relaciones de poder establecidas desde la dictadura que siguen generando réditos económicos en el presente (Marías, *Corazón* 112). El de Ranz es algo más que un puesto conveniente en una institución pública: forma parte de una red de influencias que la Transición dejó intactas, que lo protege y le sigue dando privilegios a él y a su familia: "Mi padre hizo llamadas desde su despacho del Prado a personas que tras la muerte de Franco no habían perdido enteramente su influencia" (Marías, *Corazón* 117). Los amigos de Ranz son españoles de sólida y turbia proyección internacional: el narrador sirve de intérprete a "un alto funcionario español amigo de mi padre y de visita en" Nueva York que tiene una cena de matrimonios con "un senador

norteamericano y su esposa". El joven Ranz oficia no tanto de traductor sino que está ahí "para entretener a las señoras mientras los hombres hablaban de negocios sucios [...]. Tenían dinero y mundo aquellas dos parejas, hacían negocios, se inyectaban plásticos, hablaban de Cuba con conocimiento de causa, iban a bailes donde se baila agarrado... preparaban planes para la nueva Cuba" (Marías, *Corazón* 174). La fortuna familiar está fundada y se perpetúa gracias a estas convenientes relaciones que provienen del régimen pasado y que deben ser protegidas ante la eventual llegada de nuevos miembros de la familia. Por eso cuando el narrador decide casarse con Luisa, la economía del silencio sobre el pasado se pone en riesgo.

La novela pone en escena así un proceso transicional en el que el padre entrega el poder a una nueva coalición formada por su hijo y su flamante esposa, Luisa, que desencadena las aprehensiones de su esposo ya desde la noche de bodas. Su padre le había hecho en la noche de bodas la gran pregunta que inaugura la Transición ante la perspectiva del cambio de poder con la muerte de Franco: "¿Y ahora qué?" A lo largo de un extenso meditar sobre el problema del saber, del contar, de confiar en otros, el narrador responderá a esa pregunta con la construcción de una tecnología capaz de presentar la historia familiar sin que realmente importe y que es también una solución a la gran pregunta de la literatura de la época: cómo escribir si no se puede hablar sobre el pasado.

El gran secreto de Ranz se plantea en el espectacular primer capítulo de la novela, narrado con un estilo hiperrealista que implica también una estética posible para contar lo que no es conveniente que se sepa: se narra allí el suicidio de la

segunda esposa del padre del narrador. La escena está contada con un punto de vista omnisciente pero con un particular criterio de selección que fija su interés en múltiples detalles accesorios, que deriva en imágenes laterales –helados que se derriten, botellas vacías, aromas, bocados que pasan de un lado a otro de la boca del padre que descubre el cadáver de su hija–a los que otorga la misma importancia que al suicidio de la joven esposa, sin que se cuente por qué la mujer decidió matarse. En el capítulo siguiente, el narrador cambia el punto de vista para adoptar el estilo digresivo, casual, reflexivo y notoriamente amoral típico de los narradores de las novelas de Marías a partir de *Todas las almas*. Aclara entonces que él sólo pudo llegar al mundo gracias a esa muerte, ya que luego del suicidio de la que fue su tía, Ranz se casó con su madre, la hermana de la joven suicida. Después de una novela entera de acechanzas que el narrador sufre a raíz de su casamiento, de repetidas imágenes de mujeres dormidas y de hombres que reflexionan sobre ellas, Luisa estrecha las relaciones con Ranz padre que finalmente accede a contarle el secreto que guarda hasta de su hijo. El padre del narrador había estado casado en Cuba con otra mujer cuando se enamoró de una joven en España. Para librarse de su primer esposa, termina asesinándola y, ayudado por sus conexiones en la embajada española y la dictadura de Batista, logra que el caso no se investigue y se tome por un accidente. Ante este crimen que resulta fundacional de la familia Ranz, dos hermanas toman dos actitudes completamente distintas, una moral y otra interesada. La primera, al enterarse que su marido había cometido un crimen para casarse con ella, agobiada por el peso de la responsabilidad indirecta que le cabe en

el hecho, se suicida. La segunda –la madre del narrador–, se casa con él y disfruta de su fortuna. Es interesante que la novela de Marías reedita el enfrentamiento entre hermanos pero con dos personajes femeninos que juegan un rol pasivo pero fundamental: el de guardar o no secretos, el de mantener el silencio o transmitir la historia a sus hijos. Hay una obsesión en la novela sobre la peligrosidad de las mujeres que con su canto transmiten sentidos imprecisos e incontrolables a los niños que mañana serán hombres.

El hijo del narrador, como aclara en la primera frase de la novela, nunca quiso saber los secretos del pasado familiar: qué pasó, de dónde proviene el dinero, cuánto dinero tiene su padre. Es la llegada de una mujer la que pone en peligro este equilibrio concertado entre padre e hijo. Como explicamos detalladamente en el artículo "Contar para olvidar", Luisa está caracterizada simbólicamente con los atributos de la izquierda –ese otro tan temido a la hora de compartir el poder en la Transición–: cuando el narrador la conoció en la entrevista entre Thatcher y González, ella era "la red"que controla la fidelidad de la traducción. Aburrido por la mediocridad de la charla, el narrador inventa un diálogo que dispara una conversación más interesante entre los mandatarios. En lugar de denunciar esta "traición" del traductor, Luisa lo protege y no dice nada (Marías, *Corazón* 70). En una novela en la que todo se traduce obsesivamente aún cuando no tiene sentido porque el narrador no puede dejar de hacerlo, no traduce un término sobre el que se detiene insistentemente, entrecomillándolo y repitiéndolo: "la red". Luisa es la red, la roja que, convenientemente para el proceso de traducción y transición no va a

denunciar a los Ranz. Así como en *La tierra prometida* Amanda era lo único que les quedaba de rojos a los desengañados protagonistas y volvía del pasado investida de sus frescas características utópicas de los sesenta para reavivar el deseo, en *Corazón tan blanco* las mujeres rojas son apetecibles y encienden el deseo si saben callar los crímenes del pasado. Así, la historia de *Corazón tan blanco* es también la del traspaso del poder familiar, una historia de transiciones.

Cuando Ranz se decide a contar, finalmente la historia, está haciendo la cesión de su rol de padre a su hijo a través de la intermediaria, Luisa, que está a cargo de la organización de la casa nueva. El planteamiento final de la escena es altamente productivo en simbolismos que sustentan nuestra lectura. El narrador hasta ese momento se había mantenido en un rol pasivo de hijo que no quiere saber de los asuntos del padre, que lleva visiblemente las riendas de la familia. Al principio de la novela

> ha intentado o más bien logrado evitar siempre, ser viejo. Ranz, mi padre, me lleva treinta y cinco años, pero nunca ha sido viejo, ni siquiera ahora. Lleva toda la vida aplazando ese estado, dejándolo para más adelante o acaso desentendiéndose de él, y aunque poco puede hacerse contra la evolución del aspecto y de la mirada (quizá algo más contra lo primero), es alguien en cuya actitud o espíritu nunca vi el paso de los años, nunca el menor cambio, nunca asomó en él la gravedad y fatiga que iban apareciendo en mi madre a medida que yo crecía […]. Siempre ha olido a colonia y a tabaco y a menta, a veces un poco a licor y a cuero, como si fuera alguien venido de las colonias (Marías, *Corazón* 86).

Ranz permanece joven mientras conserva el secreto familiar que lo hace eterno, que lo eterniza en el poder. De hecho, el narrador lo llama por su apellido –que es también el suyo–, mientras que él, como hijo, no tiene nombre: el texto no le

muestra al lector hasta el final cuál es el nombre del narrador. La escena de la confidencia –que es también la del traspaso del poder– es especialmente significativa por las condiciones en que el poder se traspasa. Ranz se asegura de qué tipo de mujer es Luisa, según el modelo de las dos hermanas españolas y ella es muy clara al respecto: "'Descuide', le respondió Luisa con valor y humor (valor para decirlo y humor para haberlo pensado), 'yo no me voy a matar por algo ocurrido hace cuarenta años, sea lo que sea'" (Marías, *Corazón* 269).

La frase representa el espíritu de la Transición: se trata de negociar el futuro y el pasado no será un impedimento, después de todo, "eso pasó hace mucho tiempo". El joven Ranz, el heredero de una fortuna amasada con corrupciones al amparo de la dictadura, el que sólo pudo nacer después de un crimen; está escuchando en su habitación la conversación que sostienen su padre y su mujer, sin que aquél sospeche de su presencia. Luisa entra y sale del cuarto pidiéndole silencio, ya que Ranz parece listo para contar su historia: "'Si está dispuesto a contar no creo que deje de hacerlo por eso. Será como tú quieras, Juan.' Me llamó por mi nombre, aunque no me insultara ni estuviera enfadada ni pareciera que fuera a dejarme" (Marías *Corazón* 259). Simbólicamente, el narrador comienza a ser Juan cuando su padre está por ceder su lugar de mando, al frente de los secretos de la familia. El narrador es tan consciente de estar narrando para un lector y de que no ha dicho su nombre a lo largo del texto, que al transcribir las palabras de su esposa marca su mención como excepcional, subrayando la intensidad del momento. Inmediatamente después de la confesión del crimen, Ranz evidencia los primeros síntomas del

proceso al que hasta ahora se había resistido con éxito: "Mi padre se paró en seco, como si no hubiera acabado del todo la última frase. No se oyó nada, sólo su respiración de viejo" (Marías, *Corazón* 288). El envejecimiento de Ranz se completa en el capítulo final, cuando ya la transición necesaria por el cambio de estado se llevó a cabo completamente.

> Lo único nuevo es que ahora lo veo más viejo y menos irónico, casi un viejo, lo que nunca ha sido. Anda con algo más de titubeo, sus ojos resultan menos móviles y centellantes, menos fervorosos cuando me miran o miran, halagan menos a quien tienen delante; su boca de mujer tan semejante a la mía se le está desdibujando por las arrugas; sus cejas no tienen fuerza para enarcarse tanto; a veces mete los brazos en las mangas de la gabardina, estoy seguro de que en el próximo invierno los meterá ya siempre en las del abrigo (Marías, *Corazón* 297).

Se soluciona así el traspaso de poder en la novela: la nueva generación puede enfrentar ahora un futuro sin que el pasado aceche como amenaza entre bambalinas. Para esto fue necesaria la aceptación de Luisa, que prefiere disfrutar de los réditos de la corrupción familiar a hacer juicios éticos sobre algo que pasó hace ya mucho, y la construcción de un relato capaz de contar la historia sin que genere rechazo.

En otro nivel, el del lector que va a leer todo este proceso de descubrimiento de secretos que comprometen a una familia comprometida con crímenes del pasado, la novela también propone soluciones concretas para una pregunta crucial ante un cambio como el que se avecina en 1992: cómo contar una historia de delincuentes y asesinos que sería mejor mantener bajo un prudente en silencio. *Corazón tan blanco* responde con una estrategia de repeticiones, de amenazas que recuerdan el "acting out" de un trauma: mujeres que se duermen, hombres que en la luna de miel en

Cuba repiten especularmente los roles de Ranz y su primera mujer asesinada, son imágenes que perturban la conciencia de un narrador que no puede explicar su incomodidad ya que no conoce la historia de su padre. La novela sigue dando cuenta de más y más repeticiones que hacen de la escena un lugar común, algo ya visto, tan repetido ante los ojos del lector que cuando Ranz cuente su historia a Luisa, los hechos reales del pasado se incorporarán al gran tapiz de tramas reiteradas hasta el hartazgo, perdiendo así su valor ontológico real. Juan Ranz, al final del texto triunfa en su proyecto narrativo al relativizar el crimen paterno que le dio origen. Vuelve entonces a reflexionar sobre la pregunta de Ranz que disparó las inquietudes sobre el traspaso de poder, la herencia y el futuro, la gran pregunta que es también la que se hicieron millones de españoles en 1975: "¿Y ahora qué?"

> La única forma de zafarse de esa pregunta no es repetirla, sino que no exista y no hacérsela ni permitir que nadie se la haga a uno. Pero eso es imposible, y tal vez por eso, para contestársela hay que inventarse problemas y sufrir aprensiones y tener sospechas y pensar en el futuro abstracto [...] y crearse amenazas, aunque sea por persona interpuesta, aunque sea analógicamente o simbólicamente, y quizá sea esto lo que nos lleva a leer novelas y crónicas y a ver películas, la búsqueda de la analogía, no del conocimiento. Contar deforma, contar los hechos deforma los hechos y los tergiversas y casi los niega, todo lo que se cuenta pasa a ser irreal y aproximativo aunque sea verídico, la verdad no depende de que las cosas *fueran* o sucedieran, sino de que permanezcan ocultas y se desconozcan y no se cuenten, en cuanto se relatan [...] pasan a formar parte de la analogía o el símbolo, y ya no son hechos, sino que se convierten en reconocimiento (Marías, *Corazón* 200).

El narrador hace explícita la necesidad de eliminar la pregunta clave, es decir, de borrar el rastro de la angustia por el traspaso. Cuando esto no sea posible, será cuestión de "inventarse problemas" y trabajar directamente sobre la narrativa del pasado para poder neutralizarlo: cuando por repetición los hechos narrados se

vuelvan parte de un relato, se vuelvan reconocibles y manejables, se hagan literatura, la pregunta perderá su potencia. *Corazón tan blanco* vuelve el crimen original invisible, intrascendente, parte de una eterna narrativa de repeticiones, de un juego de espejos que convierte la historia en irreal y aproximativa, en algo no verídico, en una parte más de la artificiosa construcción de un contar que termina siendo tan adormecedor como el olvido. La prueba de la eficacia de este trabajo sobre la memoria es la escasa crítica –dentro de la abundante bibliografía sobre la novela– que se toma en cuenta las implicancias políticas del texto. La corrupción que el relato de los negocios de Ranz y su hijo evidencia, el traspaso de esa fortuna malhabida en connivencia con la esposa recién llegada –la "red" que no denunció al narrador cuando tergiversó la traducción del Primer Ministro español y llamó entonces su atención como la mujer ideal–, no levante voces indignadas. Es notable que no se juzga este problema en términos de memoria histórica, de imagen de la ética de los noventa, ni que se lo vea siquiera como un tema a tratar en la crítica a la novela.

La novela funciona así como una máquina narrativa que cuenta lo que no se sabe o no se quiere saber para poder olvidarlo luego: es la concreción de un nuevo pacto en el recambio generacional de los vencedores en el que ya el pasado no interesa demasiado. Ranz transfiere su lugar como guardián del silencio, gracias a la intervención de una intérprete que sugiere la llegada de un nuevo orden: el de Juan, que después de desarrollar una tecnología narrativa adecuada, genera el contexto adecuado para que el crimen no horrorice y se vea como una representación más, como una repetición de lo ya contado. Si Ranz fue el guardián que cuidó el silencio

como estrategia de olvido, el narrador desarrollará una metodología narrativa propia de la situación del hombre posmoderno: contará para que nada importe. La irrealidad impuesta a los hechos reales los transformará en mera representación, en simulacro. El moroso regodeo en la escena del crimen en la habitación con la mujer tendida en la cama, transforma el relato final de Ranz en otra versión de lo ya contado, de lo ya visto; quitándole así el peso del juicio, la posibilidad de una valoración moral, volviéndola literatura. El eje de la novela está puesto, así, en los recaudos que hay que tener en la transmisión del secreto familiar más que en su descubrimiento. Mientras tanto, se cuentan sin recaudos morales los otros crímenes: la historia de cómo la familia prosperó gracias a la corrupción, el estraperlo y la falsificación. Esta segunda trama de delitos está narrada lateralmente, sin valoraciones, sin una inscripción en la historia social de España: como si se tratara de estampas coloridas, de un anecdotario trivial y sin conexiones con el presente, como si no importara realmente porque antes no importó, porque nadie se planteó nunca pedir justicia sobre esos hechos. Los vencedores de la Guerra Civil no ostentan pero tampoco se avergüenzan de los negociados que les correspondieron por haber vencido.

Corazón tan blanco se configura como el proyecto de un narrador culpable sólo de no sentir culpa, que llevará adelante el relato desganado de los crímenes familiares, para mostrarlos como literatura, como irreales, como artefacto y procedimiento. Pone en marcha, en definitiva, una máquina de traducir que traiciona los relatos originales, transformándolos en otra cosa; haciéndolos volver trastocados,

neutralizados, envueltos en el aura adormecedora de la ficción que anula la posibilidad de una memoria histórica.

La pregunta que inevitablemente aparece luego de esta descripción de las dos novelas más exitosas en el momento en que España está dando el gran paso hacia el futuro y dejando atrás un pasado no deseado es qué cosas no son legibles, qué es lo que no se puede contar directamente en la literatura española de la última década del siglo XX, que necesita de un proceso de traducción tan explícito, artificioso y evidente. El definitivo ingreso en el mundo moderno necesita de una literatura que pueda escribir sobre el pasado de forma convincente y sin exponer sus miserias. *El jinete polaco* y *Corazón tan blanco* crean dos estrategias narrativas con muchísimos puntos en común pero que terminan desarrollando tecnologías de manipulación del pasado diferentes. Los narradores de ambas luego de trabajar como mediadores de los discursos que circulan por las altas cúpulas de los organismos internacionales, vuelven a España con la autoridad discursiva que esta experiencia les adjudica y están listos para otra traducción: para contar la historia desde un lugar eminentemente literario que posibilita lecturas en las que no media la política. Como vimos, gran parte de la crítica ha respondido positivamente a ese llamado, a esa tecnología de la memoria que permite manipular el pasado sin que estalle, para que la historia no cuente y sea, solamente, literatura.

Consideraciones finales

Una literatura de la memoria sin historia

En un país que ha sufrido distintas políticas de manejo de su memoria histórica a lo largo del siglo XX –como describimos brevemente en el capítulo 1–, es fácil que el pasado colapse en una visión integral de un tiempo a recuperar que lo ubica en una zona lejana, la de los sucesos traumáticos ocultos por sucesivas capas de silencio. Así, algunos estudios que observan representaciones de la memoria en ficciones elaboradas cerca de 1992, pueden proponer lecturas históricas que sin embargo no consideran las producciones culturales en su contexto de producción. Las lecturas "de la memoria" pueden terminar leyendo ahistóricamente los textos en ese nivel, en el del momento en que las obras se escribieron y circularon. Este problema suele pasar desapercibido ya que la historia efectivamente "aparece" en las obras y en los análisis que se hacen de ellas pero sólo en el nivel intratextual, el de la época representada en las obras. Así, el tratamiento de ese pasado perdido parece garantizar historicidad ya que la historia está presente, tematizada, contenida en la obra misma –más allá de que funcione como un elemento activo o como fondo inoperante sobre el que se recorta una trama– y, posiblemente, discutida por la crítica. Pero se trata de la historia evocada: la lectura histórica de un texto –de

cualquier texto– implica también leerlo en relación con el momento de su producción, situarlo en su época, su contexto socio cultural.

Mieke Bal advertía que es necesario pensar las operaciones de memoria como políticas, es decir, actuando activamente en un contexto socio cultural en el que la reconstrucción del pasado tiene un sentido que debe ser también objeto de reflexión y análisis. De otra manera, si no se piensan las narrativas "de la memoria" en su contexto de producción, se corre el riesgo de delimitar un campo en el que cualquier tipo de memoria, de planteamiento sobre el pasado histórico sirva como "recuperación" posible, más allá de su funcionamiento, de cómo se inserta en sus contextos de circulación. Una memoria que no se evalúa políticamente en relación con las políticas del presente, puede funcionar, como plantea Bal, como "escapist nostalgia, self–aggrandizing monumentalism, or historical manipulation" (Bal xv).

Este salto, esta omisión de evaluar las obras en su más elemental contexto de producción, que buena parte de la crítica repite consistentemente –aún cuando declare explícitamente su intención de leer la memoria en contexto[1]– no puede explicarse como un mero detalle en el desarrollo crítico, sino que debería pensarse en función de políticas de la memoria que afectan también la forma en que se lee literatura. Hay una evidente tendencia a no leer de determinada manera, que termina condicionando la forma en que se interpreta la narrativa española de la posdictadura. Desde los cortes generacionales a las categorías genéricas pasando por

1 Ofelia Ferrán declara su intención de leer memoria en contexto (Ferrán 47). Sin embargo, como vimos en el capítulo 4, no relaciona *El jinete polaco* con su contexto de producción.

las críticas de autores –seleccionados por su éxito de ventas, por su difusión en los medios o por la región a la que pertenecen– la crítica encuentra múltiples formas de delimitar el corpus literario sin leer las obras que se producen inmediatamente antes del 92 en su contexto de producción y circulación. Autores que están escribiendo bajo las mismas condiciones socio económicas, en un momento de grandes remodelaciones de la cultura que provocan notorias y comprensibles ansiedades con respecto al futuro, son leídos por separado aunque sus novelas, como vimos, se parezcan mucho. Por otro lado, el campo de esa memoria absoluta y reificada como objeto a rescatar basándose en criterios en los que no interviene la política unifica a autores que llevan adelante proyectos de memoria con valores completamente distintos.[2] Las categorías estéticas, la descripción de la obra de autores, la invención de generaciones cada cinco o diez años, son modalidades que si bien pertenecen al ámbito de la crítica literaria y al marketing, funcionan activamente para no leer históricamente una literatura que por años se vio atenazada por múltiples condicionamientos sociales, desde las concretas amenazas del franquismo hasta los pactos de silencio y olvido que algunos críticos califican de imaginarios (Juliá 43). La crítica que sigue esos parámetros está dispuesta a no leer estos condicionamientos y, por consiguiente, a no leer políticamente la literatura del fin de siglo XX.

2 El caso más evidente es la relación que se hace entre Antonio Muñoz Molina y Juan Marsé cuando se lee *El jinete polaco.* A pesar de que ambos trabajan con elementos de la cultura de masas, sus posiciones respecto a la historia y a los cambios que se están dando en España son claramente antagónicas.

La memoria como una actividad cultural productiva

Cuando discutimos la consideración de la memoria y del pasado como absolutos reificados, como objetos que permanecen en un lugar idealizado a la espera de una "recuperación" que los redima del olvido, estamos pensando en la conveniencia práctica de un ejercicio más complejo de la memoria que dé sentido al pasado en el presente. Es decir, pensamos en propiciar formas activas de leer el pasado que lo interroguen y tracen líneas causales con el presente, iluminándolos. De otra manera, la recuperación del pasado perdido tiene el gesto del anticuario, del coleccionista de museo que junta piezas para ubicarlas detrás de los cristales de las vitrinas para enmudecerlas, para desactivarlas históricamente. Este gesto, el de la museificación, estaría más en consonancia con una intención de olvidar que con la exposición de las deudas de la sociedad actual con un pasado al que no se le ha dado el debido lugar en la historia oficial. Parte del análisis que proponemos incluiría también las políticas de manejo de la memoria, es decir, las instancias que deliberadamente propiciaron el silencio y el olvido de distintos aspectos del pasado.

Una concepción más activa y productiva de la memoria implica pensarla como un concepto menos estable, más cercano a una actividad, a un complejo y subjetivo proceso –el de recordar, de "hacer" memoria– que a la idea objetiva de "la memoria" a rescatar de un oscuro rincón en el que se ha perdido. La búsqueda en un pasado fuertemente afectado por el silencio –voluntario o impuesto– implicaría más que el rescate de objetos o de relatos, la construcción de conexiones lúcidas, conscientes y explícitas entre ese pasado y el presente desde el que se trabaja. Hugo Vezzetti

caracteriza a esta actividad como una práctica social que habilita una conexión fluida con "un pasado aún significativo" y que haga posible "las preguntas sobre el pasado". La resultante, advierte, no es "un registro pacífico: la memoria es plenamente histórica y está sometida al conflicto y a las luchas de sentido" y es precisamente ese el objetivo de este trabajo: "*problematizar* ese pasado de un modo que vuelva como una interrogación sobre las condiciones, las acciones y omisiones de la propia sociedad" (Vezzetti 33-4). De esta manera, el trabajo con la memoria pasa a ser menos arqueológico y más sociológico, a trabajar también con el presente para hacer conexiones productivas y entender mejor la sociedad actual al conocer sus hiatos, sus fantasmas, sus ansiedades con respecto al pasado.

En el caso de España, es especialmente necesaria la reconstrucción de las tramas desplazadas, las que exponen procesos sociales y políticos que han sido sistemáticamente ocultados y relegados al olvido desde los comienzos del franquismo. Es necesario, por ejemplo, incluir en los trabajos con la memoria el que ya hizo –muy exitosamente– la dictadura para modelar formas de pensar el pasado que todavía siguen afectando los análisis que se hacen en el presente. Y es lógico pensar que si no se quiere seguir con esa tecnología heredada del franquismo para manipular la historia, el pasado debe reconfigurarse según las necesidades del día: de ahí la propuesta de problematizarlo y de volverlo un área de trabajo con la que se dialoga, que esté siempre en cuestión. Esta idea se opone a la del pasado inaccesible del franquismo, enquistado en el mito y protegido –atado y bien atado– por el miedo a que cobre vida, se reactive y maldiga el presente para arruinar el futuro.

El trabajo con la memoria histórica no se limitaría así a trabajar sobre un área temporal vistosa y conflictiva –casi en sí misma novelesca y muy propensa a la romantización idealista, la de la Guerra Civil Española–, sino que abarcaría el pasado en su sentido amplio e incluiría su proyección respecto a otros tiempos, especialmente el presente.[3] La memoria sería así una tecnología de acceso a un pasado que la historia ha dejado de lado. La forma en que se acceda a él, las preguntas que se le hagan y las respuestas que se obtengan en ese diálogo, también son parte vital, central, constitutiva de los estudios de la memoria y deberían ser explicitadas en cada caso. El pasado así pensado, problemático y multiforme, en constante diálogo con el presente se vuelve entonces una zona familiar que todavía se mantiene viva y ayuda a entender lo que sucede hoy, a plantear problemas, a activar discusiones. Se evita así el acceso concertado y convencional a un pasado unívoco convertido en un decorado muerto al que no se le dirigen preguntas, un escenario en el que se construyen imágenes confortables y convenientes para el presente que las construyó.

Insistimos en que la lógica que puede llevar a un investigador a preguntarse "¿Qué novelas pertenecen al campo de la memoria?" es improductiva ya que desemboca forzosamente en la construcción temática de un corpus de textos a partir de su contenido: memorias, testimonios, relatos de sucesos históricos, todos se

3 No es el tema de nuestro trabajo, pero las visiones románticas de la guerra, aunque se posicionen contra el fascismo, sirven al mismo tipo de imagen del pasado que los fascistas proponen: lejano, distante, sin conexiones con el presente. Veremos en el análisis de *El jinete polaco* cómo las visiones míticas del pasado lo vuelven inaccesible, racionalmente incomprensible y, entonces, inoperante en el presente

pueden leer como pertenecientes a ese campo "por derecho propio" sin que se analice qué imágenes del pasado construyen y cómo operan políticamente en el momento en que se construyeron o en el presente del análisis. El gran problema metodológico que se desprende de todo esto es que muchos trabajos sobre el tema terminan explícita o implícitamente delimitando un campo, el "de la memoria" en el que entran algunas novelas y otras quedan afuera. Así, *El jinete polaco* es una "novela de la memoria" (Ferrán 228-229) y *Tokio ya no nos quiere*, de Ray Loriga (1999) no lo es en absoluto y no debería leerse dentro de este campo (Navajas, *Memoria* 121). Precisamente, la encendida exclusión que hace Navajas de la novela de Loriga pone en evidencia la estrechez de miras que implica delimitar un campo cerrado de trabajo. El narrador de la novela vende pastillas para olvidar, que él mismo toma con efectos devastadores en una sociedad que ha perdido sus conexiones con el pasado. Como el texto está ambientado en un futuro no muy lejano y según el crítico sus referentes "proceden de la cultura no académica y literaria", Navajas lo toma como ejemplo de una literatura "sin memoria histórica" (Navajas, *Memoria* 121). Este juego de inclusiones y exclusiones que determina un espacio nominalizado, categorizado, más o menos seguro y estable se corresponde a su vez con una idea de la memoria como "algo" a rescatar que tiene un contenido y hasta un estilo más o menos establecido y consensuado. Se da así –consciente o inconscientemente– la constitución de un área que toma en cuenta sólo una serie de textos y, como vimos en el ejemplo de Navajas, a través de criterios de selección viciados de prejuicios que terminan dejando de lado valiosos objetos de estudio. Así, es más susceptible de ser recuperado dentro de este

campo un texto que hable sobre maquis, topos o románticos soldados republicanos que salvan la vida de jerarcas fascistas, que una crónica de una profesora española de visita en una universidad estadounidense a fines de los años ochenta.

Sin embargo, como ya vimos, las ansiedades ante la remodelación de un nacionalismo español de cara a Europa y por la representación de una España moderna sin rastros aparentes de su pasado nacional-católico, se pueden leer perfectamente en una crónica de viajes que no se incluiría "naturalmente" en el campo de trabajo de una crítica de la memoria que no tuviera en cuenta nuestro punto de vista sobre el proceso que tiene lugar en el 92. ¿No son acaso parte de la memoria de lo que significó el franquismo para la sociedad española de los sesenta, de los setenta, ochenta, noventa y la actual, las obras en las que es posible leer procesos sociales que no se ponen a menudo en evidencia y están, de alguna manera, sumergidos en el olvido o sometidos a un concertado silencio? El campo de trabajo de una recuperación activa de problemas históricos y sociales olvidados por distintos motivos se demarca más por una forma de leer, de relacionar la literatura con la sociedad, antes que por características temáticas de los textos.

Si aplicamos la metodología descripta más arriba, nuestro campo de acción se amplía notablemente y considera textos que no hablan directamente de temas históricos o de las épocas privilegiadas de la "recuperación de la memoria histórica", pero en los que se pueden leer –directa o indirectamente– procesos relacionados con los complejos manejos de la memoria histórica en España. En general, cualquier novela sirve para reconstruir una época o una parte de una época. Si vamos a pensar

en España, un país cuyo presente fue forjado a costa de múltiples silencios, es precisamente ausencias lo que hay que leer en buena parte de su producción cultural, si queremos leerla históricamente. Huecos, presencias incómodas, alusiones: rastros de lo no dicho, de lo temido, de lo olvidado, serán posiblemente quienes nos hablen de historia en tiempos de silencio. No estamos pensando solamente en la dictadura, donde esto es obvio y no hace falta volver a señalarlo, sino en la Transición y en la postransición, en las épocas en las que libremente se podía hablar del pasado.[4] Según nuestro criterio, todos los textos de alguna forma, más o menos explícitamente, dan cuenta del tiempo en el que fueron producidos y llevan en sí imágenes del pasado que pueden ser leídas políticamente, aún en épocas en las que se ha olvidado cómo leer políticamente. Como vimos a lo largo de nuestro trabajo de análisis, en momentos poco propicios para confrontar el pasado, la literatura termina dando cuenta de él de alguna manera. Como traídos por la marea, los restos de la historia vuelven y modifican el paisaje turístico de las playas del presente.

4 Entendemos que se podía hablar libremente porque la vida del que lo hiciera no corría peligro, como en los años de la dictadura. Otra cuestión es si el escritor que escribiera obras que ahondaran en el pasado incómodo tendría posibilidades de ser publicado, publicitado y distribuido.

Bibliografía

Acín, Ramón. *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1990.

Aguilar, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil*. Madrid: Alianza, 1996.

Andrés Suárez, Irene y Ana Casas, eds. *Javier Marías*. Madrid: Universidad de Neuchâtel- Arco, 2005.

Augé, Marc. *Los «no lugares». Espacios del anonimato.* Barcelona: Gedisa. 1994.

Bal, Mieke. "Introduction". *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Ed. Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer. Hanover: University Press of New England – Darmouth College, 1999, vii-xvii.

Benson, Ken. "Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española: de *Señas de identidad* a *El jinete polaco*". *Revista Canadiense de Estudios Hispanicos* 19:1 (1994): 1-20.

Boyd, Carolyn. "De la memoria oficial a la memoria histórica: la Guerra Civil y la dictadura en los textos escolares de 1939 al presente". *Memoria de la guerra y del franquismo.* Ed. Santos Juliá. Madrid: Taurus, 2006. 79-99.

Britt, Christopher. "La transición quijotista". *Intransiciones. Crítica de la cultura española.* Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. 143-156.

Caruth, Cathy. "Introduction." *Trauma. Explorations in Memory.* Baltimore-London: The John Hopkins University Press, 1995. 3-12.

Caudet, Francisco. "*Corazón tan blanco*, de Javier Marías. ¿Un crimen de estado?". *El parto de la modernidad. La novela española en los siglos XIX y XX*, Madrid: Ediciones de la Torre, 2002. 210-40.

Cercas, Javier. "Volver a casa". *Los cuentos que cuentan.* Ed. Juan Masoliver Ródenas y Fernando Valls. Barcelona: Anagrama, 1998. 79-88.

Chirbes, Rafael. *En la lucha final*. Barcelona: Anagrama, 1991.

---. *La caída de Madrid:* Barcelona: Anagrama, 2000.

Cobo Navajas, María Lurdes, "Mágina desde Úbeda". *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Ed. María Teresa Ibáñez Ehrlich. Frankfurt:

Iberoamericana, 2000. 33-58.

Colmeiro, José. *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Antrophos, 2005.

Concejalía de la Cultura. Ayuntamiento de Madrid. "Terzera", *Madriz*, 1, Enero (1984): 3.

Corkill, David. "Race, inmigration and multiculturalism in Spain". Ed. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema.* Manchester-New York: Manchester University Press, 1998. 48-57.

Cuñado, Isabel. *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*. Ámsterdam-NY: Rodopi, 2004.

Davis, Madeleine. "Is Spain recovering its Memory? Breaking the *Pacto del Olvido.*" *Human Rights Quarterly* 27 (2005): 858–80.

Díaz, Tina. *Transición*. Barcelona: Planeta 1989.

Díaz-Mas, Paloma. *Una ciudad llamada Eugenio*. Barcelona: Anagrama, 1992.

Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

Echevarría, Ignacio. *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española.* Barcelona: Debate, 2005.

Felman, Shoshana. "Education on Crisis. Vicissitudes of Teaching." *Trauma. Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore-London: The John Hopkins University Press, 1995. 158-182.

Fernández, Álvaro. "Un canto en la tiniebla. Miradas, voces y memoria en la poética de Juan Marsé". *Iberoamericana* 11 (2003): 65-87.

---. "Contar para olvidar. La política del olvido en *Corazón tan blanco*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 51, 2 (2003): 527-579.

---."La construcción del yo en la narrativa de Javier Marías". *Filología*. XXXIII, 1-2 (2000-2001): 207-226.

---. "La lectura de los espacios reales. La construcción del espacio urbano en la literatura de Juan Marsé". *Lugares.* Ed. MaCarmen Porrúa. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 1999. 39-74.

Ferrán, Ofelia. *Working through Memory. Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.

Ferrandiz Martín, Francisco. "Exhumación y políticas de la memoria en la España contemporánea", *Hispania Nova*, 7, (2007) 2 Mayo 2009 <http://hispanianova.rediris.es>.

Fontes, Ignacio. "Terzera", *Madriz*, 5, Mayo (1984): 3.

Fortes, José Antonio. "Del realismo sucio y otras imposturas en la novela española última". *Ínsula*, 21-27 (1996): 598-590.

Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?" *Entre filosofía y literatura.* Barcelona: Paidós, 1999.

Gabilondo, Joseba. "State Melancholia: Spanish Nationalism, Specularity, and Performance. Notes on Antonio Muñoz Molina". *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Resina. Atlanta: Rodopi, 2000. 127-38.

Gallero, José Luis. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Áncora, 1991.

García, Carlos Javier. "La resistencia a saber y *Corazón tan blanco*, de Javier Marías" *Anales de Literatura Española Contemporánea* 24 1-2 (1999): 103-20.

García Morales, Adelaida. *La lógica del vampiro*. Barcelona: Anagrama 1990.

Giovannini, Maria Alessandra. "Los protagonistas de las novelas de Javier Marías, intérpretes y traductores simultáneos de vidas ajenas". *Annali Istituto Universitario Orientale* Sezione Romanza 47 Enero (2005): 253-61.

Graham, Helen y Antonio Sánchez. "The politics of 1992". *Spanish Cultural Studies. An introduction. The Struggle for Modernity.* Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. New York: Oxford University Press, 1995. 406-418.

Grohmann, Alexis. *Comino into one´s Own. The Novelistic Development of Javier Marías.* Ámsterdam-NY: Rodopi, 2002.

Guelbenzu, José María. *La tierra prometida*. Barcelona: Plaza & Janés, 1991.

Herzberger, David K.. "Oblivion and Remembrance: The Double Desire of Muñoz

Molina's *El jinete polaco*". *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Resina. Atlanta: Rodopi, 2000. 127-38.

Heller, Ágnes y Ferenc Fehér. *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Península, 1989.

Humphrey, Michael. *The Politics of Atrocity and Reconciliation: from Terror to Trauma.* London-New York: Routledge, 2002.

Ibáñez Ehrlich, María Teresa, ed. *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Frankfurt am Main: Vervuert – Iberoamericana, 2000.

Jameson, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 2001.

Juliá, Santos. "Presentación". *Memoria de la guerra y del franquismo.* Madrid: Taurus, 2006. 15-26.

---."Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura". *Memoria de la guerra y del franquismo.* Madrid: Taurus, 2006. 27-77.

Kaplan, E. Ann. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature.* New Brunswick, New Jersey-London: Rutgers University Press, 2005.

Kim, Yeon-Soo. "The Family Album and the Nationalist Narrative: Recuperating Temporal Contingency in Antonio Muñoz Molina's *El jinete polaco.*" *The Family Album. Histories, Subjectivities and Inmigration in Contemporary Spanish Culture*. Lewisburg: Buckwell University Press, 2005. 96-114.

LaCapra, Dominick. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma.* Ithaca: Cornell University Press, 1994.

---. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

Labanyi, Jo. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. New York: Cambridge University Press, 1989.

---."History and Hauntology: or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction fo the Post-Franco Period."

Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy. Ed. Joan Resina. Atlanta: Rodopi, 2000. 65-81.

---. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War". *Poetics Today* 28:1 Spring (2007): 89-116.

Landero, Luis. *Juegos de la edad tardía.* Barcelona: RBA, 1993.

López de Abiada, José Manuel. "Entre el ocio y el negocio. Para una pragmática del best-seller". *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90.* Eds. José López de Abiada, Hans-Jörg Neuschäfer y Augusta Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2001. 15-52.

Loureiro, Ángel. "Pathetic Arguments". *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. New York: Oxford University Press, 2002. 225-237.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986.

Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*, Barcelona: Planeta, 1993.

Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria*. *La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea.* Berlín: Tranvía, 2004.

Marías, Javier. *Corazón tan blanco.* Barcelona: Anagrama, 1993.

---. *Todas las almas.* Madrid: Alfaguara. 1995.

---. *Mañana en la batalla piensa en mí.* Madrid: Alfaguara, 1996.

Marsé, Juan. *Si te dicen que caí.* Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

---. "Historia de detectives". *Teniente Bravo.* Barcelona: Seix Barral, 1986. 27-39.

---. *Un día volveré.* Barcelona: Seix Barral, 1989.

---. *El amante bilingüe*. Barcelona: RBA, 1993.

Martínez, Tono. "Narrativa en la posmodernidad". *Los cuadernos del norte.* 5.26 (1984): 69-71.

Martiñón, Miguel. "Narración reflexiva; *Corazón tan blanco* de Javier Marías". *Letras peninsulares* 9 2-3 (1996): 355-69.

Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición.* Madrid: Libertarias, 2001.

Merino, Eloy E. y H. Rosi Song, eds. *Traces of Contamination. Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

Merino, José María. *El centro del aire*. Madrid: Alfaguara, 1991.

Millás, Juan José. *Volver a casa*. Barcelona: Destino, 1990.

Morán, Gregorio. *El precio de la Transición*. Barcelona: Planeta, 1991.

Montero, Rosa. *Estampas bostonianas*. Barcelona: Península, 2002.

Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*, Madrid: Libertarias, 2002.

Moreno-Nuño, Carmen. "The Ghosts of Javier Marías: The Trauma of a Civil War Unforgotten". *Traces of Contamination. Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse.* Eds. Eloy Merino y H. Rosi Song. Cranbury: Bucknell University Press, 2005. 124-46.

Muñoz Molina, Antonio. *El jinete polaco*. Barcelona: RBA. 1993.

---. *Beatus Ille*. Barcelona: RBA. 1993.

---. "Carlota Fainberg" AAVV. *Cuentos de la isla del tesoro*. Madrid: Alfaguara, 1994.

---. *Carlota Fainberg*. Madrid: Alfaguara, 1999.

Navajas, Gonzalo. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna.* Barcelona: Del Mall, 1987.

---. *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles.* Barcelona: EUB, 1996.

---."Javier Marías: El saber absoluto de la narración". *El pensamiento literario de Javier Marías*, *Foro Hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda.* Ed. Maarten Steenmeijer. 20 (2001): 39-49.

---. "La memoria nostálgica en la narrativa contemporánea: la temporalidad del siglo XXI". *Romance Quarterly.* 51 2 (2004): 111-124.

Navarro, Justo. *Hermana muerte*. Madrid: Alfaguara, 1990.

Niv, Kobi. *Life is Beautiful, but Not for Jews. Another View of the Film by Benigni*. Lanham: The Scarecrow Press, 2003.

Hernández, Max. "Winnicott's Fear of Breakdown: On and Beyond Trauma". *Diacritics*: *A Review of Contemporary Criticism* 28 4 (1998): 134-43.

Oleza, Joan. "Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo" *Diablo texto*, I, (1994): 79-104.

---. "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo", *Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*. Madrid: 1996. 81-94.

Oropesa, Salvador. *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*. Jaén: Universidad de Jaén, 1999.

Ortiz, Lourdes. *Antes de la batalla.* Barcelona: Planeta, 1992.

Paramio, Ludolfo. "Terzera", *Madriz*, 2, Febrero (1984): 3.

Peñate Rivero, Julio. "El superventas en el marco de la industria editorial. Un estudio empírico de las listas de éxitos". *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90.* Eds. José López de Abiada, Hans-Jörg Neuschäfer y Augusta Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2001. 53-94.

Piers, Gerhart and Milton B. Singer. *Shame and Guilt; A Psychoanalytic and a Cultural Study*. Springfield: Thomas, 1953.

Prado, Benjamín. *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara, 2006.

Preston, Paul. *Las derechas españolas en el siglo XX: autoritarismo, fascismo y golpismo.* Madrid : Sistema, 1986.

Prieto, Julio. "'Playing the sedulous ape': Antonio Muñoz Molina y los espejos de la (meta)ficción en Muñoz Molina". *Revista de Estudios Hispánicos* 36 (2002): 425-56.

Probyn, Elspeth. "Everyday Shame". *Cultural Studies* 18 2-3 (2004): 328-49.

Resina, Joan, "Short of Memory: the Reclamation of the Past Since the Spanish Transtion to Democracy". *Disremembering the Dictatorship. The Politics of*

Memory in the Spanish Transition to Democracy. Atlanta: Rodopi, 2000. 83-126.

Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2001.

Richardson, Nathan. *Postmodern Paletos*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002.

Ricœur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido.* Madrid: Arrecife–UAM, 1999.

Salabert, Miguel. *El exilio interior*. Barcelona, Anthropos, 1988.

Sartorius, Nicolás y Javier Alfaya. *La memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco.* Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. *Cultura de la memoria y giro subjetivo.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Sedgwick Kosofsky, Eve y Adam Frank. *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader.* Durham: Duke University Press, 1995.

Serrano de Haro, Agustín. *Yo soy español. El libro de Primer Grado de Historia*. Madrid: Escuela española, 1962.

Sherzer, William. *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica*, Madrid: Fundamentos, 1982.

Sobejano-Morán, Antonio. "Aspectos metaficticos en la narrativa de Javier Marías". *El pensamiento literario de Javier Marías*, *Foro Hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda.* Ed. Maarten Steenmeijer. 20 (2001): 59-65.

Spitzmesser, Ana María. *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desengaño*. Nueva York: Peter Lang, 1999.

Steenmeijer, Maarten, ed. *El pensamiento literario de Javier Marías*, *Foro Hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda.* 20, 2001.

---. "El tabú del franquismo vivido en la narrativa de Mendoza, Marías y Muñoz Molina". *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the*

Spanish Transition to Democracy. Ed. Joan Resina. Atlanta: Rodopi, 2000.139-155.

Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy, 1993.

---. *España: Miradas fin de siglo*. Madrid: Akal, 1995.

---. "Transición y espectáculo". *Intransiciones*. *Crítica de la cultura española.* Madrid: Biblioteca nueva, 2002. 71-85.

---. *Memoria y exilio*. *Revisiones de las culturas hispánicas.* Buenos Aires: Losada, 2003.

Thompson, Currie. "Juan Marsé's *Teniente Bravo* and the playing out of history." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 19 1-2 (1994): 151-63.

Valls, Fernando. "El bulevar de los sueños rotos. El desencanto en la narrativa española actual". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 579 (1998): 27-37.

---. *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, 2003.

Van der Kolk, Bessel and Onno Van der Hart. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma". Ed. Cathy Caruth. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore-London: The John Hopkins University Press, 1995. 158-182.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España.* Barcelona: Lumen, 1971.

---. *El laberinto griego*. Barcelona: Planeta, 1991.

---. *La penetración americana en España.* Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974.

---. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática.* Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1998.

---. *Sabotaje olímpico*. Barcelona: Planeta, 1993.

Vezzetti, Hugo. *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

Winter, Ulrich. "De San Magín a Mágina: los 'poderes del pasado' en el discurso de la narrativa española posfranquista". *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español.* Ed. Mechthild Albert. Frankfurt: Iberoamericana, 1998. 229-247.