

ABSTRACT

Title of Document: ESPACIOS DE MUJERES ESPAÑOLAS:
MEMORIAS, REPRESIÓN, FRAGMENTOS Y
ESPECTÁCULOS, 1939 - .

Loredana Margaret Di Stravolo, Doctor of
Philosophy, 2014

Directed By: Dr. José María Naharro-Calderón, Department of
Spanish and Portuguese

During the Spanish Civil War (1936-1939) Spain suffered a huge repression, as General Francisco Franco overtook an established Republican Government and stayed in power for nearly forty years. People lived in fear; a fear so severe that they were forced to repress their memories of wartime events. After the death of Franco in 1975, Spain established a democratic-monarchic government. Again, forgetting the past was the path taken by all political parties to avoid any confrontations, as memory slipped into oblivion. In my investigation, I will contribute to the excavation of the past and help break the silence by focusing on Spanish women's spaces during the social context of the Spanish Civil War, Spain's postwar, Transition to Democracy and PostTransition. I will study theories of memory based on the research of Paul Ricoeur, Tzvetan Todorov, Pierre Nora, and Maurice Halbwachs, as a source to explore Spanish women's spaces and identities as well as their contributions, not only to society and culture but also to the literary world. The authors at the core of my study include: Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, María Luisa Elío, Mercé Rodoreda, Carmen Praga,

Tomasa Cuevas, Dolores Medio, Dulce Chacón, Ricardo Vinyes and Javier Cercas. My research spans several genres, with novels and testimonies by and about women that use memory - individual and collective - as a vehicle to reconstruct their feminine identities and spaces. Although Spanish women were trapped in a patriarchal society during the postwar years, they were able to skillfully manipulate the imposed censorship to express themselves and their needs. The texts that I include in my investigations can be broken into three main phases: repressed memory, fragmented memory and spectacular memory. This dissertation shows how memory can serve as an agent for liberation especially for women of an oppressed and forced silence of the past.

ESPACIOS DE MUJERES ESPAÑOLAS: MEMORIAS, REPRESIÓN,
FRAGMENTOS Y ESPECTÁCULOS, 1939 -

By

Loredana Margaret Di Stravolo

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2014

Advisory Committee:

Associate Professor José María Naharro-Calderón, Chair

Professor A. Lynn Bolles

Professor Sandra M. Cypess

Associate Professor Hernán S.M. De Pinillos

Assistant Professor Mehl A. Penrose

© Copyright by
Loredana Margaret Di Stravolo
2014

Dedication

This dissertation is lovingly dedicated to my parents, Pietro and Elisabetta Di Stravolo, my sisters, Maria and Rossella, and my husband, James D. Weir Jr. Their support, encouragement and constant love have sustained me throughout my life.

Finally, but not least, I also dedicate this dissertation to all the women who have lived and survived the brutality of war, especially my grandmother, Alfonsina Zampella, who was a model of strength and had the courage to tell her war stories.

Acknowledgements

I would never have been able to finish my dissertation without the guidance of my advisor, nor without the support and encouragement from my family, my husband and my many friends.

I would like to express my sincere gratitude to my professor, mentor and advisor, Dr. José María Naharro-Calderón, for his continuous support of my Ph.D. study and research, his patience, and his immense knowledge in Spanish history, literature, and memory. His guidance helped me in the research and writing of this thesis. Besides my advisor, I would like to thank the rest of my thesis committee, Dr. Hernán S.M. de Pinillos, Dr. Sandra Cypess, Dr. Mehl Penrose and Dr. Lynn Bolles, for their encouragement and insightful comments. I would like to thank Dr. Eyda Mérediz, Director of Graduate Studies, for her friendship and her encouragement, and without her persistence, this dissertation would not have been possible. I also express my gratitude to the many wonderful professors that I had at the University of Maryland, in particular, Dr. Carmen Benito Vessels and Dr. Ana Patricia Rodríguez.

I would like to express my deepest appreciation to my friend Dr. Elisabeth Llavería-Powell for her encouragement, thoughtful feedback and, mostly, her willingness to devote endless hours of proofreading and care that kept me going. I am also grateful for our many “tertulias” of tea, coffee, good food and stimulating conversations that we shared and hope for many more in the future.

I have been blessed to have met so many wonderful people that have enriched my life with their friendship and their kindness. I thank many friends for their continuous support and encouragement: Sandra and Robert Forrest, Paul and Peggy Ferraro, Renee Weintraub, Christine Calorie Sickles, Joe Santos, Fabian Faccio, Leticia Pablos, Gabriela Álvarez, Teresa Cabal and Matthias Krastel, Manel Lacorte, Ofelia Delgado, Cecilia Vázquez, Sharon Dolitsky, Jennifer Eckert, Zennia Hancock Paganini and many others that I may have forgotten to mention.

I would like to thank my loving family, my in-laws, my sisters, Maria and Rossella, and especially my parents Pietro and Elisabetta Di Stravolo for supporting me emotionally and spiritually throughout my life and for always believing in me. Finally but not least, I would like to thank my husband, James D. Weir Jr., who stood by me through the good times and the bad times. I appreciate the wonderful life and adventures that we share and all the awesome casseroles he made to get us through many late nights.

Words cannot express my appreciation.

Table of Contents

Dedication	ii
Acknowledgements	ii
Table of Contents	iv
Introduction	1
Chapter 1: Tránsito a las memorias y las mujeres españolas. De la II República al Siglo XXI	12
Chapter 2: La recuperación de las memorias reprimidas	57
Chapter 3: Las memorias fragmentadas	136
Chapter 4: Las memorias espectaculares	186
Conclusion	244
Bibliography	251

This Table of Contents is automatically generated by MS Word, linked to the Heading formats used within the Chapter text.

Introducción

... hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas, que después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria (Quijote II, XXII, 436).

En España, con el siglo XXI, el tema de la recuperación de las memorias de la preguerra de la guerra y de la posguerra ha recibido una excelente acogida en el mundo de la edición. Por estas memorias me refiero a los relatos individuales o colectivos, orales o escritos, procedentes de las experiencias personales de protagonistas o testigos. Este tema no sólo ha inundado el mundo literario sino también la esfera mediática volviéndose objeto de un intenso debate socio-político y cultural. Asimismo, en estas últimas décadas se presenciaron cambios en las políticas hacia la recuperación de las memorias, con *La Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura* o también conocida vulgarmente como la *Ley de Memoria Histórica (BOE 53410)* cuyo objeto principal es:

...reconocer y ampliar derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil y la Dictadura, promover su reparación moral y la recuperación de su memoria personal y familiar, y adoptar medidas complementarias destinadas a suprimir elementos de división entre los ciudadanos, todo ello con el fin de fomentar la cohesión y

solidaridad entre las diversas generaciones de españoles en torno a los principios, valores y libertades constitucionales (*BOE* 53411).

Sin embargo, tras años de protestas y peticiones este fenómeno socio político cultural muestra por su fuerza y mediatización, la necesidad de recuperación de las memorias aniquiladas de la Guerra Civil (1936-1939) y de la dictadura franquista (1939-1975), sin olvidar que todo ello evidencia también las prácticas represivas que siguen atormentando el presente.

En este trabajo se trata de analizar la recuperación de las memorias dentro del marco socio-político español, y establecer que a pesar de los intentos oficiales por controlar las memorias sociales a través de diversos métodos represivos, las memorias individuales sobrevivieron. Esta reconstrucción de las memorias es evidente en las novelas de este estudio. A través de las obras literarias de Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Dolores Medio, Mercè Rodoreda, María Luisa Elío, Carmen Parga, Tomasa Cuevas, Adelaida García Morales, Dulce Chacón, Ricardo Vinyes, y Javier Cercas, se propone un análisis sobre la reconstrucción del pasado, a través de las memorias en el discurso cultural de la dictadura, de la Transición y de la pos-Transición, así como en la literatura del exilio. Sin embargo, a pesar de que existan muchos estudios sobre las escrituras de estas mujeres/autores, no se encuentran trabajos donde se haya estudiado el proceso que une las memorias reprimidas a las memorias fragmentadas y que desemboca en memorias espectaculares. Es decir, que este se trata de plantear una recuperación de estas memorias enfocándose en su evolución.

A la luz de diversas teorías sobre la memoria, este trabajo intenta demostrar que la reconstrucción del pasado caracteriza y determina la escritura de estos autores y que las

narraciones de las memorias deben entenderse como una recuperación del pasado. A tal fin, acudo a los textos de algunos teóricos literarios que han reflexionado sobre el papel de la memoria y del trauma en la narración: Tzvetan Todorov, Paul Ricoeur, Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Michel Foucault, Miriam Hirsch, Cathy Caruth, Van der Kolk, Van der Hart, Dori Laub, Shoshanna Feldman y Dominick LaCapra. Estas diferentes escuelas críticas ofrecen diversidad al análisis y permiten un estudio más profundo de los textos.

Por ejemplo, si seguimos el pensamiento de Paul Ricoeur, sobre el abuso de la memoria, “the way in which the duty of memory is proclaimed can take the form of an abuse of memory [...] under the heading of manipulated memory” (90), se puede comprobar que *El Valle de los Caídos* es un paradigma emblemático al servicio del franquismo que no sólo excluyó y marginalizó a los vencidos de las conmemoraciones nacionales sino que también con este “monumento” se materializó la veneración a su persona e ideología. Es obvio que tras de la pretensión de alabar y honrar a “todos” los caídos, se ocultan los intereses personales y políticos de Franco, quien quiso asegurar su legado como padre y salvador de la nación española. En este sentido, no cabe duda que se puede leer el acto de la conmemoración del *Valle de los Caídos* como un “abuso” de las memorias, también en el sentido todoroviano, por ser forzada, obligada e impuesta por un régimen.

Gracias a la teoría de Michel Foucault, se muestra también, cómo los encarcelamientos, los campos de trabajos forzados y la tortura física, que tenían por propósito reformar y reeducar, resultaron en un fracaso y que sólo tuvieron como consecuencia la deshumanización de los presos.

Con todo, es la crítica literaria de Todorov lo que permite el planteamiento de la recuperación y la visión de las memorias reprimidas a partir de la narrativa femenina. Su teoría preconiza el derecho al recuerdo y al olvido. Es de precisar que para Todorov, la reconstrucción y la recuperación de las memorias no puede hacerse sin primero aceptar el pasado. Esta búsqueda a través del tiempo nos proyecta una narrativa de lo imaginario. Según Todorov, se necesita acudir a la imaginación para poder llenar todos los vacíos que años de opresión y represión han silenciado.

El propósito de este trabajo es dar un paso más en la comprensión de la recuperación de las memorias, la represión de las mujeres españolas de estas épocas y sus papeles, la superación del silenciamiento y el reconocimiento del valor político y cultural de aquéllas. Se intenta, demostrar que la recuperación de las memorias femeninas saca a la luz el papel de la mujer durante la guerra, la posguerra y el posfranquismo. Es un enfoque primordial para este estudio ya que a pesar del vasto interés en el estudio de la Guerra Civil, las mujeres republicanas siguen siendo, en las palabras de Dulce Chacón, “la voz dormida”. Es decir que las voces de las mujeres no son reconocidas por la memoria oficial y por lo tanto, doblemente excluidas y/o marginalizadas del discurso dominante por su género y por su ideología.

Este trabajo está dividido en cuatro capítulos con la siguiente estructura. El primero recorre la situación socio-histórica de la posguerra y de las mujeres. Se expone una breve presentación histórica de la situación socio-política de la II República (1931), la Guerra Civil (1936-1939) y la posguerra (1939-1975). Dentro de este marco histórico, se explora cómo las tácticas y el discurso socio-cultural utilizados por el régimen franquista imponen un tipo de amnesia social con un total control sobre el pueblo

español. Tras la victoria de los nacionales en 1939, el general Franco instauró la tortura, el encarcelamiento, los campos de concentración, el miedo, la censura y la muerte condenando a los vencidos a una vida sin libertades y sobre todo, sin la posibilidad de expresarse libremente. Este totalitarismo no causó la pérdida de las memorias de los perdedores sino una expresión obturada dentro y fuera de España frente a la memoria y la historia oficial. Franco y su régimen casi enmudecieron a este colectivo durante cuarenta años; intentaron eliminar las memorias colectivas de sus enemigos y obligándoles a aceptar una nueva memoria histórica, causando una represión y fragmentación en las memorias colectivas.

Los vencidos se vieron obligados a mantener silencio que muchas veces fue interpretado como olvido. Por miedo, la gente se quedó colgada en un tiempo y espacio hostiles con sus memorias individuales silenciadas, sin poder “llorar a sus muertos”, compartir sus experiencias en unas memorias colectivas y sobre todo, revelar sus versiones de la historia. Franco, manipuló la derrota de la República y creó una nueva memoria fabricada por los vencedores. Con tal de mostrar cómo el régimen franquista controló la memoria y los múltiples sectores sociales, el análisis de este capítulo se apoya en las teorías de los ya nombrados Tzvetan Todorov, Paul Ricoeur, Pierre Nora y Maurice Halbwachs.

Es sabido que Franco quería pulir la nación de cualquier ideología que traicionara la “españolidad” como hicieron los republicanos y quería volver a una España castiza, limpia de las costumbres extranjeras, de las ideas de los rojos, del separatismo, del ateísmo, etc. Para lograr tal meta, Franco se alió con la Iglesia Católica y formó un bloque indestructible que impuso una enseñanza basada en sus propias creencias. En el

primer capítulo, también se trazará brevemente el adelanto socio económico y político de la mujer que se inició durante la II República y su participación en la guerra y posguerra lo que terminó violamente con la reconstrucción de la identidad femenina impuesta por el franquismo y respaldado por la Sección Femenina. Sin embargo, es de notar que, a pesar de todos los esfuerzos del régimen, no se pudo impedir que surgieran unas submemorias, las de los vencidos cuya finalidad era denunciar la memoria oficial y reemplazarla por sus memorias. Como dice Ricouer, “To say: you will remember, is also to say: you will not forget” (87). Es este “decir” de las submemorias el que une todas las obras de este trabajo y que se desarrollaron a través de dos períodos históricos: el primero durante la posguerra (1939-1975) y luego, la Transición y post-Transición (1975-). La primera fase abarca el olvido y/o la ausencia distinguidas entre tres memorias: inframemorias, intramemorias y supramemorias; la segunda es la del olvido superficial que produce una memoria espectacular.

Se puede entender las tres memorias, intra-, infra- y supra- según la categorización socio-política. Por ejemplo, las inframemorias son el pasado doloroso de los víctimas, los protagonistas y los participantes de la guerra. Por razones distintas, trauma, miedo, analfabetismo, etc., no han pasado sus memorias a la narrativa sino que fueron, por la mayor parte, transmitidas oralmente. Aunque las intramemorias también pertenecen a los inconformistas del nuevo régimen, sus memorias se manifestaron en la narración (diarios, testimonios, etc.). Finalmente, las supramemorias, las que se difundieron “oficialmente”, pertenecen fundamentalmente a los vencedores de la guerra cuyas intenciones son las de olvidar la historia y los horrores de la Guerra Civil y la posguerra.

El capítulo dos se estudia los recuerdos de la guerra y la posguerra desde una perspectiva femenina a través de las siguientes novelas: *Nada* (1944) de Carmen Laforet, *Entre visillos* (1957) de Carmen Martín Gaité, *Primera memoria* (1959) de Ana María Matute, *La plaza del Diamante* (1962) de Mercè Rodoreda, *Celda común* (1963) de Dolores Medio y *Tiempo de llorar* (2002) de María Luisa Elío. Estas obras se publicaron en España bajo la censura franquista salvo las obras de Rodoreda y Elío que aparecieron en el exilio y la de Medio publicada póstumamente en la España democrática de 1996. Además de ser autoras de la primera ola de la posguerra, tienen en común el hecho de haber creado la imagen de una nueva protagonista con técnicas estilísticas propias y a través de las cuales pudieron resucitar sus memorias para narrar un período importante de la historia española. Por lo tanto, este corpus de novelas pertenece a las narrativas que se identifican como escritura de las memorias reprimidas. Este capítulo se apoya en las teorías de Ricoeur y Todorov al analizar el concepto de las memorias reprimidas. Es decir, lo que Ricoeur llama la “memoria bloqueada”, por ser recuerdos dolorosos, enfermos o traumatizados (69), es lo que, en este trabajo, corresponde a la primera fase de las memorias estudiadas. Siguiendo el mismo hilo de pensamiento, Todorov señala que la represión o la detención de las memorias ocurren cuando el sujeto aparta de su conciencia algunos hechos o sucesos del pasado que le resultan inaceptables (*Los abusos* 24). Asimismo, las novelas de estas autoras, reflejan los traumas sufridos por causa de la guerra y las dificultades de ser sí mismas e independientes durante el franquismo.

En consecuencia, para lograr solucionar los conflictos interiores del presente, se ven obligadas a enfrentarse a un pasado traumático y es este proceso lo que les va a permitir conseguir una toma de conciencia y una afirmación de su identidad. De hecho,

Cathy Caruth define el trauma como: “the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares and other repetitive phenomena” (*Unclaimed* 91). Asimismo, para conjurar este “mal”, la narración se vuelve un acto terapéutico que les posibilita librarse del trauma y los conflictos interiores.

En el tercer capítulo, las obras estudiadas son: *Cárceles de mujeres: 1939-1945* (1985) de Tomasa Cuevas, *Antes que sea tarde* (1996) de Carmen Parga, *El cuarto de atrás* (1978) y *Usos amorosos de la posguerra* (1987) de Carmen Martín Gaité y *El Sur* (1985) de Adelaida García Morales. En este capítulo, se estudia dos tipos de escritura: las testimoniales que se apoyan en el concepto del “deber de memoria” de Ricoeur y las de ficción en la teoría de lo fantástico de Todorov. Se trata de analizar, a partir de estas obras autobiográficas y ficticias, la recuperación de las memorias desde la perspectiva femenina y de comprobar que estas memorias reprimidas de la guerra y del franquismo renacen como memorias fragmentadas a partir de la Transición, o sea del posfranquismo. Es decir, unas memorias fragmentadas donde actúan unas memorias selectivas más conscientes ya que, debido a la Ley de Amnistía del 1977 y el “pacto del silencio”, la memoria oficial de la transición siguió negando las memorias traumáticas de la guerra, del exilio y del interior. La información del pasado está grabada en la memoria pero aparece en el presente en espacios en blanco (fragmentos) como momentos de olvido ante la incapacidad de acceder a la codificación de la memoria. Los eslabones restantes pueden aparecer en cualquier momento, especialmente cuando se recrea el contexto en el cual las memorias fueron codificadas. Asimismo, una vez que se recuperen los episodios perdidos, se puede llegar a conclusiones y a unas memorias más unificadas.

Además, a diferencia de las obras anteriores, éstas ofrecen una perspectiva diferente sobre la brutalidad del régimen franquista y la opresión de la sociedad patriarcal. Esta revelación del pasado permite el despliegue de los fragmentos olvidados y a la vez denuncia la memoria oficial. Las autoras llenan los silencios con sus memorias hasta entonces aniquiladas por la censura del régimen franquista. A través de sus obras testimoniales y autobiográficas, estas autoras contribuyen a la reescritura de la historia española y a la vez dan a las generaciones venideras una visión diferente y de cierto modo más completa. Asimismo, sus obras abren espacios para las voces subordinadas, colectivas e individuales, para explorar la manera en que se puede articular memorias de la ruptura, del trauma y de la pérdida. Sin los tachones de la censura, tienen la libertad de explorar temas que antes eran prohibidos y rompen así con la tradición literaria anterior. Logran una apertura social y con renovación artística escriben obras ficticias y novelas experimentales que rozan temas tabú y fantásticos.

El capítulo cuatro se enfoca en tres obras representativas de la pos-Transición: *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas (1962-), *La voz dormida* (2002) la última novela de Dulce Chacón (1954- 2003) e *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas* (2002) de Ricard Vinyes (1952-). Tomando como punto de partida los dos tipos de memorias (las reprimidas y las fragmentadas) se intenta mostrar cómo un acontecimiento o una serie traumática(s) afecta(n) las memorias narrativas. En el recuerdo yace una parte del pasado y éste se sublimará a través de las narraciones de las mujeres republicanas. Las huellas del pasado motivan el deseo de escribir alternativamente para construir un futuro diferente. Recientemente, una serie de exposiciones, películas y estudios han contribuido a la recuperación de estas memorias y

con su ficcionalización se ha creado una tercera memoria que conformará la última categoría de este estudio: las memorias espectaculares. Las memorias espectaculares o simulacros es la segunda fase de la mencionada submemoria: “la del olvido superficial” (Naharro-Calderón “60 años” 25).

Se entiende por memoria espectacular una imagen de la realidad, un simulacro, de todo lo que fue vivido reducido ahora a una representación. Guy Debord, en su estudio crítico sobre lo espectacular, *The Society of the Spectacle* lo describe como el resultado, el producto, de las condiciones de una sociedad actual: “The spectacle in its generality is a concrete inversion of life, and, as such, the autonomous movement of non-life” (12). A partir de este concepto, las memorias se presentan como imágenes en un espejo; el espejo distorsionador del parque de atracciones.

Estas obras siguen un patrón contemporáneo en la cultura española de una persona o grupo de personas que pertenece a la generación que no ha vivido la Guerra Civil y que investigan un evento o serie de eventos para averiguar que pasó y recuperar la memoria histórica de otra persona o personas. De la misma manera este grupo de autores no han vivido el trauma ni la represión de primera mano, sino que “heredaron” la memoria por la transmisión oral, lo que de Miriam Hirsch, llama la postmemoria. Por ella, se entiende la transferencia del pasado traumático de la generación que lo vivió a la siguiente a través de memorias, objetos, imágenes, espectros, etc. Es decir, frente a las obras ya estudiadas, estos autores no escriben a partir de una experiencia personal vivida en carne propia, sino desde un pasado más o menos recontada por la generación de sus antepasados.

Asimismo, en estas obras, a través de los testimonios y la ficción, el bando republicano tiene la oportunidad de contar su historia, acto prohibido durante la dictadura y oficialmente esquivado durante la Transición. Estos textos no presentan la guerra en relación a las figuras históricas sino que exploran cómo la guerra afectó las vidas de los ciudadanos, y en el caso de Chacón y Vinyes, de las mujeres. Sin embargo, la recuperación de estas memorias puede ser polémica ya que los eventos investigados ocurrieron hace más de setenta años. Desde entonces estas memorias han sido reescritas y recontadas produciendo versiones distorsionadas de aquel pasado que parece rivalizar con la historia como relato que busca una representación del pasado desde bases “objetivas”. Por lo tanto, la Guerra Civil se percibe como un evento pasado todavía relevante y necesario hoy día. Es una mirada hacia atrás que responde a la búsqueda de entender el presente gracias a la recuperación de las memorias, individuales y colectivas.

Este trabajo muestra que para estos autores la escritura es la herramienta primordial para estimular la rememoración de las tres categorías de memorias estudiadas. A pesar del hecho de que escribir sea un acto deliberado, se une a él un proceso inconsciente y creativo de búsqueda y de rememoración del pasado que demuestra que la acción de recordar no es simplemente voluntaria. Estas obras y sus versiones cinematográficas ofrecen una tela de fondo en un cronotopo específico que permiten evocar y reescribir aquel pasado. Asimismo las historias y los testimonios reconstruidos en las obras literarias y cinematográficas posibilitan la recuperación y el reconocimiento de las memorias, individuales y colectivas.

Capítulo 1: Trasfondo de las memorias y las mujeres españolas. De la II República al Siglo XXI.

La memoria intenta preservar el pasado sólo para que sea útil al presente y a los tiempos venideros. Procuremos que la memoria colectiva sirva para la liberación de los hombres y no para su sometimiento (Jacques Le Goff ctd. Todorov *Los abusos* 5).

Durante varias décadas del siglo XX, los españoles vivieron bajo una dictadura en la cual reinaban el terror y el miedo que reprimieron y fragmentaron las memorias de la Guerra Civil Española. Aquella sembró la división ideológica entre los españoles mientras que el régimen triunfante mantuvo en posguerra aquella separación mediante el destierro una parte del pueblo que incluía a personas de todas las clases socioculturales: desde el analfabeto hasta la persona con educación; desde el pobre hasta el rico; desde el político hasta el religioso. Estos que escaparon a la opresión franquista se exiliaron a las Américas, los países europeos e incluso la Unión Soviética en búsqueda de una vida mejor. Los que no pudieron, se quedaron en un país destruido y dividido. El nuevo régimen, bajo el general Francisco Franco, apoyado por la Iglesia Católica, se basó en un totalitarismo militarista y “social” para levantar una “nueva” España que pareció ser la antítesis de la Segunda República (1931-1939). El régimen manipuló la propaganda, los medios de comunicación y la educación del pueblo bajo el adoctrinamiento católico. Asimismo, pretendió controlar la historia oficial con sus discursos condenatorios hacia los vencidos, al excluirlos de las conmemoraciones oficiales y al reprimir sus memorias prohibiendo cualquier manifestación y/o publicación que simpatizó con la II República. ¿Pero hasta qué punto fue capaz de controlar la rememoración de un pueblo entero y

cuáles fueron sus repercusiones? ¿Quiénes fueron los vencidos? ¿Lograron éstos recuperar sus memorias reprimidas y fragmentadas? Y, en tal caso, ¿cómo?

Para poder contestar estas preguntas, me parece aquí necesario, apoyándome en teorías de la memoria, dar un breve trasfondo histórico sobre la posguerra y la transición. Por lo tanto, examinaré cómo el control estatal de la dictadura franquista impuso un tipo de amnesia social usando las estrategias ya mencionadas. Asimismo, estudiaré cómo la represión, el sistema penitenciario, el aislamiento y la reeducación impuestos por el régimen afectaron las memorias de los vencidos con un enfoque especial en las mujeres. Propongo también demostrar que a pesar del silencio y la represión, los vencidos, sobre todo las mujeres, encontraron métodos para revisar y denunciar las memorias oficiales y al mismo tiempo recuperar y reconstruir su propia memoria.

Durante los cuarenta años de dictadura, Franco, al manipular las memorias y la historia en su favor, impuso a su pueblo una amnesia histórica que tardaría años en despertar. Según Ricouer, la memoria instrumentalizada por los poderosos de una nación es nada más que un abuso de la memoria y del olvido (*Memory* 80). Para llegar a tal meta, los tiranos emplean tres técnicas principales que nos explica Todorov: “wiping out the evidence,” “intimidate people” y el uso del eufemismo “esperanza” (*Hope* 114-115). Para mantener el totalitarismo político, Franco utilizó una de sus armas más poderosas: el miedo. Tanto los hombres como las mujeres vivían horrorizados por el régimen franquista. A través del miedo, aterrorizó a los vencidos que se vieron obligados a mantener silencio, un silencio muchas veces interpretado como olvido. Para vivir en las nuevas condiciones impuestas, algunos enterraron y ocultaron esos años en el olvido y nunca volvieron a recordarlos. A través de esas técnicas, el tirano intentó unificar el país

bajo una ideología, un partido político, una religión y así forjar una nueva identidad nacional.

Además de aguantar los abusos físicos clandestinos y/o públicos y sobrevivir el hambre, la meta de muchos republicanos era resistir a la dictadura con la esperanza de reestablecer otra república. Pero, la resistencia fue subyugada por el totalitarismo que no sólo dominó militarmente al pueblo español sino también sus propias memorias. Por miedo, la gente se quedó con sus memorias individuales silenciadas, sin poder compartir sus experiencias en unas memorias colectivas y sobre todo, revelar su versión de la historia. Franco, como las otras poderosas figuras totalitarias del siglo XX, manipuló y abusó de la endeble situación del país para eliminar rastros del pasado y para poder crear, de esa manera, un nuevo discurso: “no circuló por España más Historia que la fabricada arteramente por los vencedores” (Torres 14). El régimen franquista les vetó el derecho de conocer e investigar el pasado a sus ciudadanos; una restricción que penetró hasta el siglo XXI.

A más de la represión política que trajo un retraso al nivel intelectual y social, la reconstrucción del país tomó décadas, especialmente en cuanto a la situación económica. Debido al aislamiento en el cual España se encontró y a la mala planificación económica del gobierno, ya que Franco “se creía un economista genial, impuso una política de autosuficiencia económica o autarquía,¹ y abrazó ese sistema sin reparar en que España carecía de la base tecnológica e industrial” (Preston “Las víctimas” 15), el país sufrió los años más duros durante la primera década de la posguerra (De la Fuente 37). Durante este periodo que De la Fuente denomina como el comienzo de “la nada,” todo el pueblo

¹ La autarquía fue una estructura completamente independiente de la internacional en lo cual España vivía aislada del mundo exterior y de cualquier trazo de la modernidad (Carbayo Abengózar 33).

español adoptó el lema de “restricción y racionamiento: “era el tiempo de ahorrar dinero y energía” (Martín Gaité *Usos amorosos* 13). La economía de la época fue dominada por el intervencionismo estatal total en cuanto a la autorización y el control de los precios de la mercancía, los salarios y los beneficios de los empleados. Debido a la escasez y a la economía manipulada, “fue la década del estraperlo, origen de sórdidas ganancias y rápidas fortunas” (De la Fuente 37). Para los que han sobrevivido y habían ganado la guerra, nada – las ruinas, las amenazas de una guerra mundial, los millones de muertos– les iban a privar de los privilegios y las celebraciones:

Era, por un lado, la época del estraperlo, los cargos elegidos a dedo, los negocios turbios y fulgurantes que dieron origen a una generación de nuevos ricos y, por otro, de las fiestas, los bailes los disfraces, los asaltos, los fines de semana de esquí, las noches de ópera. Reinaba en algunos grupos de la burguesía una frenética, una obstinada, alegría de vivir (Tusquets 24).

Para los que perdieron la guerra y/o pertenecía a otra clase socio-económica, los únicos recursos de sobrevivencia aparecieron en el “mercado negro... el contrabando y la corrupción” (Carbayo Abengózar 33). En aquel momento, la economía contribuía más que nunca a la división social en España: los ricos y los pobres. Es decir, los que pertenecían a la clase burguesa franquista, no sufrieron realmente de la “nada.” Así lo explica Ester Tusquets en *Habíamos ganado la guerra*: su familia y su entorno gozaban de muchos privilegios socio-económicos situándose claramente en el bando de los vencedores. Vivía “en aquel piso de Pedralbes, donde todos, menos yo, se morían de hambre; donde todos, menos yo pasaban un miedo atroz” (17). Tusquets reconstruye sus

recuerdos de la posguerra en Barcelona siempre con el punto de vista de los ganadoras cuyas memorias carecen del pan negro, los productos de las cartillas de racionamiento, el azúcar no refinado, las escuelas públicas y las largas colas (35).

Frente a este mundo había la realidad de los pobres que tenían que sobrevivir en una España hambrienta y que recurrían al mercado negro y al estraperlo cuando podían. Como vemos en la *Plaza del Diamante* el hambre y las dificultades de estos años de escasez llevan a la protagonista Natalia a contemplar la muerte para ella y sus hijos: “No se puede contar lo tristemente que lo pasábamos: nos metíamos temprano en la cama para no acordarnos de que no teníamos cena. Los domingos no nos levantábamos para no tener tanta hambre. [...] pensé que los mataría. No sabía cómo” (Rodoreda 161, 175). Siguiendo esta misma línea, el tema del hambre sobresale en la novela *Nada* cuya protagonista principal, Andrea, sufre de la miseria de la posguerra junto a sus parientes, “En la calle de Aribau también pasaban hambre [...] Juan y Gloria y también la abuela y hasta a veces el niño” (Laforet 126-27). Es de notar que los lugares de memoria de estas tres obras es la misma Barcelona de posguerra que ha producido distintas recolecciones debido a su división socio-económica. Aunque las protagonistas no participaron directamente en la guerra y no parecen tener necesariamente consciencia política, sus situaciones se fueron acondicionando según las ideologías de sus familiares y entornos.

Durante el mismo período, nuevas formas de vida fueron impuestas a la sociedad, es decir, “una vuelta a formas de vida y a costumbres tradicionales,” lo que usurpó los derechos de muchos, pero sobre todo de las mujeres, resultando en “una pérdida de estatus” (Riddel 3). Esa represión impuesta por Franco tuvo un mayor efecto en el progreso social y profesional de la mujer, afectada no solamente física sino

psicológicamente: “Tal vez la más elocuente prueba de que la brutalidad franquista fue tanto psicológica como física es la crueldad ejercida contra las mujeres en nombre de la redención: violaciones, confiscaciones de bienes, ejecuciones en represalia por el comportamiento de un hijo o del marido” (Preston “Las víctimas” 14). Hasta las calles sirvieron como plataforma visual de advertencia al pueblo sobre el nuevo régimen e identidad nacional con desfiles humillantes de las “criminales rojas:”

In the first days they shaved women’s heads, forced castor oil down them and led them in their underclothes through the streets to sow terror in the working-class districts. In the mornings you could see mothers crying for their sons or their husbands who had been shot. Bodies were left lying in the streets without burial. The working class was completely terrorized by the repression... (Francisca de León ctd. Fraser 272).

El rapado de pelo, la ingesta obligada de aceite de ricino en espacios públicos y la violación sexual (a veces en espacios públicos también) era una práctica visual para degradar y humillar a las mujeres y su feminidad. Esa violencia contra las mujeres perdedoras fue impuesta para “castigarlas por su condición política y humillarlas/anularlas por su condición femenina” (Abad 68). Por lo tanto, esa sumisión de aquellas mujeres se puede leer como una demostración de poder político y sexual.

Al mismo tiempo las mujeres resistentes perdieron más esencialmente en el mundo intelectual: “anecdotal evidence supports the claim that women of progressive ideals had less access to certain vehicles of communication than their Republican male counterparts” (Herrmann 11). Asimismo, las mujeres perdieron los derechos y los

avances sociales que habían empezado a lograr durante la Segunda República.² Aquí, es importante mencionar las adquisiciones sociales de la Segunda República y el progreso educativo de las organizaciones femeninas (Mujeres Libres) para mejor entender la opresión contra las mujeres en la intolerante sociedad patriarcal de la posguerra. Además, la Segunda República, en contraste con la Restauración y en oposición de los estereotipos de géneros, proporcionó una plataforma para la modernización, el progreso y el cambio. El grupo fundamental que empezó a gozar del progreso y de esos cambios fue el de las mujeres. Parte de la modernización implicó su inclusión en la arena política: Victoria Kent, Margarita Nelken y Clara Campoamor, Federica Montseny, Dolores Ibárruri, etc. Algunas educadas en la universidad, eran abogadas, con ideas cercanas al marxismo; todas fueron miembros del Parlamento durante la Segunda República (Mangini 51-53).

Es de notar que, durante los breves años de la Segunda República, las libertades de esas mujeres no llegaron a las actuales sino que podían ejercer algunos de sus nuevos derechos. Es decir, empezaron a capacitarse y participar en campos tradicionalmente asociados con los hombres. La tarea de estas mujeres no fue fácil y tuvieron que resolver varias polémicas. Notamos que si todas querían su bienestar con mejores condiciones de vida, algunas, como Victoria Kent, objetaban que antes de darles el derecho de voto sería mejor educarlas sobre temas políticos para que sus votos no fueran manipulados por los hombres. De hecho, en los años treinta, el analfabetismo de las mujeres era alto, especialmente en las zonas rurales: “literacy rates for women lagged between ten and

² Antes de 1931, la subordinación de las mujeres fue reforzada por la ley en el Código Penal (1870). Aunque la II República es reconocida por presentar legislativamente la igualdad de género y proporcionar una plataforma para la modernización y el progreso, todavía existía la discriminación sexual contra la mujer evidente en los salarios inferiores, la educación inadecuada, etc. (Nash 16).

twenty percentage points (and sometimes as much as thirty points) behind those of men” (Ackelsburg 57-58). Pero aquellas parlamentarias fueron las pioneras y empezaron, por medio de la educación, a abrir un camino profesional y socio-político para las mujeres españolas.

Es más, el mismo año del levantamiento contra la Segunda República, un grupo de mujeres en Barcelona y en Madrid formaron el movimiento Mujeres Libres,³ una organización dedicada a la liberación de las mujeres de su “enslavement to ignorance, as women and as producers” (Ackelsberg, 1). Para referirse al estado de servidumbre de las mujeres españolas, Shirley Mangini emplea el término de Sidonie Smith y Julia Watson, “colonial subject” (53). Este término procede de la idea de cómo los hombres europeos colonizaban a sus mujeres económica y políticamente a través de siglos de represión:

We could say that their colonization was brought about by systematic church-state repression through the centuries, without respite [...] They were women therefore less important than men; they were generally without personal financial recourse, therefore less worthy than the rich. And they were Catholic and Spanish, therefore doubly or triply subjugated -- to men (husband, father, brothers)/ god (priest)/civil authority (after the war, Franco's "Gestapo-like police) (Mangini 55).

Para poder llegar a su meta, los colonizadores de una sociedad patriarcal necesitaban

³ En 1996, el director Vicente Aranda llevó al cine la película *Libertarias*. La película presenta la guerra civil desde el punto de vista de mujeres anarquistas quienes lucharon en el frente al lado de los republicanos contra los sublevados (nacionales) defendiendo los ideales anarquistas y los derechos de las mujeres antes de ser retiradas por el líder anarcosindicalista Buenaventura Durruti. Eran mujeres querían hacer su revolución: “unas mujeres que prefirieron morir de pie, como los hombres a vivir de rodillas como criadas” (Galán).

(igual que las economías globales) diferentes niveles de clases y razas. Es obvio que, debido a su condición, separarse de los múltiples niveles de subordinación resultó difícil para las mujeres. De ahí, la importancia de la asociación Mujeres Libres, una de las primeras organizaciones de mujeres que dio el primer impulso a su liberación.

Sin embargo, las “madres” fundadoras de esa organización, Lucía Sánchez Saornil y Mercedes Comaposada, aterradas por el tratamiento hacia las mujeres en las juntas de la CNT,⁴ se dedicaron a la educación y la aculturación de la mujer. No se consideraban feministas a pesar de poner énfasis en la educación y la liberación sexual. También promovieron el concepto del “amor libre” y la libertad sexual especialmente en cuanto al matrimonio y al divorcio (Ackelsburg 133-35). Mujeres Libres patrocinó instituciones de cultura y educación siguiendo el modelo de los ateneos y publicaron una revista que se enfocaba en los intereses de las mujeres. Una de sus principales reivindicaciones era que querían tener parte del poder y no ser subordinadas. Paradójicamente, a pesar de no considerarse feministas, podemos decir que sus reivindicaciones son muy parecidas a una de los aspectos del feminismo postulado por Julia Kristeva el cual se basa en tres niveles: feminismo- libertad- igualdad (Moi 12⁵). Para romper con la dominación patriarcal, la cruel servidumbre de la ignorancia y establecer igualdad entre los sexos, la organización luchó por el derecho a la diferencia. Sin embargo, insistieron sobre el hecho de que su meta era una “‘integral humanism,’ to be achieved by a proper balance of masculine and feminine elements in society” (Ackelsburg 103). Como ya mencionado, la herramienta indispensable para la

⁴ CNT: Confederación Nacional del Trabajo, el sindicato anarquista.

⁵ Moi explica la lucha histórica y política de este feminismo tripartito: “1. Women demand equal access to the symbolic order. Liberal feminism. Equality. 2. Women reject the male symbolic order in the name of difference. Radical feminism. Femininity extolled. 3. Women reject the dichotomy between masculine and feminine as metaphysical” (12).

emancipación de la mujer fue la educación y la II República les abrió el camino. No obstante, al estallar la Guerra Civil se enfrentaron a una doble lucha: su emancipación y la lucha en el bando republicano.

Es de notar que Mujeres Libres formó parte de un mayor movimiento de libertad y compartió una ideología socialista y a la vez anarquista. Según ésta, una comunidad puede estar mejor organizada de una manera igualitaria más bien que por jerarquías formales que establecen gente dependiente, como las mujeres. En el caso de España, una sociedad patriarcal controlada durante siglos por jerarquías reales, militares y religiosas, existía una clara distinción entre las clases sociales y los sexos: “most anarchist writers seemed to agree that women were severely disadvantaged in Spanish society and that existing inequalities between men and women were largely the product of social conditioning and male power” (Ackelsberg 19-20). Los anarquistas españoles abrazaron la importancia de la igualdad en la sociedad y al mismo tiempo, opinaban que la diversidad reforzaba la comunidad a través de la individualidad. Para lograr la igualdad entre las personas era importante abolir las jerarquías que imponían subordinación. Según aquella ideología, la meta se basaba en una sociedad con “equality, mutuality, and reciprocity in which each person is valued and respected as an individual” (Ackelsburg 17). Para que una revolución anarquista triunfe, es importante que el pueblo reconozca sus propias virtudes y las use para capacitarse y prepararse bien y así poder tomar acción contra la estructura social ya establecida.

Aunque la teoría anarquista promueve la igualdad en la sociedad, la formación de esa organización no fue fácil. Dentro de ésta había dos posturas articuladas. Por un lado, algunos hombres se sentían obligados a ayudar a las mujeres a liberarse y por otro,

algunas mujeres pensaban que ellas mismas tenían que tomar la iniciativa para emanciparse a través de la educación. A pesar de todo, hubo resistencia en cuanto al tema de los sexos y las mujeres que apoyaron la asociación se encontraron con “stiff opposition from their comrades, both male and female” (Ackelsburg 15). Algunos hombres, en particular, los líderes de los partidos, concordaban con los esfuerzos de las Mujeres Libres pero siempre les recordaban que los intereses políticos eran más importantes que los de las mujeres. A la vez, algunas mujeres no subscribían la idea de tener un grupo separado para ellas porque apoyaban los valores anarquistas que promovían una lucha por la justicia y mejores condiciones para la sociedad en general. En ello, no veían la importancia de un grupo anónimo sólo para ellas, y no entendían que para lograr tal igualdad y ser verdaderas camaradas, necesitasen un entrenamiento especial para liberarse de siglos de comportamiento humilde y maltrato. Por eso, la asociación de Mujeres Libres defendió su autonomía:

Women needed a separate organization, Mujeres Libres argued, not because men could not be trusted and not because men might be less than fully committed to women’s emancipation, but because, in the end, only through their own self-directed action would women come to see themselves as capable and competent, able to participate as equals in the movement (Ackelsberg 117).

La formación de Mujeres Libres se gestó con dificultad ya que las fundadoras tenían que convencer a su entorno de la importancia y necesidad de la asociación. No obstante, cambiaron su rumbo con la llegada de la guerra. Algunas mujeres participaron brevemente en las luchas desde las retaguardias, antes de ser forzado abandonar sus

posiciones militares. No obstante, en aquel breve periodo, adoptaron diversos papeles alternativos: no eran “mujeres” sino ciudadanas de un país en guerra. Muchas de ellas aprovisionaban a los soldados con comida, ropa y trabajaban en las fábricas que proveyeron materiales necesarios para la lucha (Herrmann 18). Asimismo, tuvieron que mantener a sus familias mientras que sus hermanos, padres, y esposos estaban en la guerra y hacían lo que fuera para sobrevivir. Pero la derrota interrumpió su lucha por la igualdad.

Sin embargo, en la inmediata posguerra, las mujeres de esta organización y otras como la Agrupación de Mujeres Antifascistas, la Unión de Mujeres contra la Guerra y de Las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU)⁶, tuvieron un papel clave porque eran menos sospechosas que sus homónimos: “Una mujer pasaría más inadvertida” (Fonseca 127). Por eso, muchas, especialmente las jóvenes, continuaron participando clandestinamente en la re-organización de los partidos socialistas y comunistas con la meta de luchar por la República perdida. Las mujeres convirtieron sus casas en refugios para sus camaradas y se echaron a la calle en busca de apoyo. Este era limitado ya que había que arriesgar la vida para la re-organización. Aún la identidad clandestina de estas mujeres de menor edad también sufrió de la represión del nuevo régimen.

No obstante, el franquismo tenía muy claro el papel de la mujer y la reconstrucción de la identidad femenina. Esa nueva identidad se forjó a partir de La Sección Femenina de la FET⁷ y la Iglesia quienes colaboraron para regir la conducta

⁶ La JSU era una fusión entre la Unión de Juventudes Comunistas (UJS) y la Federación de Juventudes Socialistas (FJS) (1936).

⁷ La Sección Femenina es una asociación de mujeres de la Falange Española Tradicionalista (FET). Durante la guerra, en parte por la asistencia externa de los alemanes e italianos, las mujeres de las zonas franquistas no estuvieron ni en el frente ni en las industrias bélicas como las mujeres republicanas sino que ayudaron en los servicios médicos, en los orfanatos y con la distribución de la comida. Eventualmente, esas mujeres se asociaron con la Sección Femenina en la que ayudaron con servicios sociales y con

apropiada de las católicas: las mujeres de bien. Bajo la supervisión de Pilar Primo de Rivera (1907-1991)⁸, hermana de José Antonio Primo de Rivera, la Sección Femenina y la Iglesia publicaron en revistas la doctrina de la mujer de bien: “La mujer perfecta no piensa, y tampoco ha de sentir, ni mostrarse” (Chacón “La mujer” 76-7). A través de la Sección Femenina, el régimen penetró en las casa de las mujeres ofreciéndoles una mínima asistencia oficial a cambio de ejercitar su supervisión moral. Las esperanzas de las mujeres durante la dictadura no fueron muy diferentes a las expectativas de las del siglo XIX y de los anteriores. A través de los siglos, se impuso el sistema patriarcal reforzado por la Iglesia Católica y las leyes de segregación que mantuvieron a las mujeres españolas marginadas de las áreas sociales, políticas y profesionales. La ideología de la domesticidad, prologada por el catolicismo, excluyó a las mujeres del espacio público y las restringió al contexto privado. Es más, la Iglesia Católica se dedicó a la reeducación de las mujeres republicanas y “colaboró a conciencia en la construcción del olvido” (Chacón “La mujer” 76).

“surveillance and ‘moral’ disciplining of Republican families” (Graham 76). Desde el comienzo de la dictadura, la Sección Femenina se manifestó como una organización eminentemente política cuyo objeto era contribuir a la reconstrucción de una España más grande y mejor. En su estudio *Señoritas in Blue*, Inbal Ofer reexamina la organización y su papel político rompiendo el discurso dominante sobre ella. Según Ofer, a pesar de la estrecha relación con el régimen franquista, la Sección Femenina logró obtener autonomía. La organización desarrolló y defendió sus propias ideologías y políticas por ejemplo, permitiendo a las mujeres entrar en el mercado laboral con mejores condiciones y sueldos. Asimismo, la organización tuvo que manipular la cultura dominante para poder promover la educación física y los deportes competitivos para las mujeres.

⁸ Según Martín Gaité, el éxito de la Sección Femenina se debió a su antifeminismo y porque Pilar Primo de Rivera estaba “...siempre dispuesta a someterse a una jerarquía superior” (*Usos amorosos* 57). Sin embargo, no todos percibieron la Sección Femenina como “antifeminista” sino que, dentro del propio entorno nacional, algunos interpretaron sus actos de promover los derechos profesionales, legales y políticos de las mujeres como feministas y dañinos para la estabilidad del régimen franquista. No obstante, esas rechazaron ese término porque nunca desafiaron la ideología franquista y según la Sección Femenina, el feminismo defendía “abstract concepts of human rights, celebrating the quest for personal independence in all aspects of life, while playing down or dismissing as insignificant all sex-linked qualities or contributions, including childbearing and its attendant responsibilities” (Ofer 3).

Forzadas y limitadas a un mundo interior doméstico, con pocas opciones, las mujeres se dedicaron a la vida doméstica y se convirtieron en el ángel del hogar de acuerdo a *La perfecta casada* de Fray Luis de León. “Women were thus epitomized as being sweet, fairy-like, and angelical but also hard-headed administrators of the home, guardians of the family fortunes, and arbiters of moral progress” (Nash 11). Debido a la situación económica de la posguerra, algunas mujeres no tuvieron otro remedio que trabajar duras y largas horas fuera de casa. A esto se añadía grandes esfuerzos para visitar a sus queridos encarcelados y afrontar los peligros del mercado negro pero al fin y al cabo, siempre quedaron prisioneras de sus casas.

La mujer oprimida española, la heroína del mundo interior, también representaba la nación: la madre de una nación, el nacionalismo matriarcal. Aunque la metáfora de la nación sea la mujer, dentro de la sociedad patriarcal, las mujeres representaban “la otra.” Muchos filósofos, como Claude Lévi-Strauss, han definido el papel de las mujeres en la cultura humana “como instrumento de intercambio y como lenguaje y comunicación entre los varones, fundamento, por ende, de un sistema de significados construidos por los varones, que establecían las reglas del juego” (ctd. Rossi 19). Según Nash, en aquella época, sin los hombres, las mujeres no eran seres completos (10) y esa proyección perjudicial hacia las mujeres afectó su estado psicológico hasta el siglo XX: “many women still continued to internalize this gender discourse and the cultural values it transmitted” (12). Por eso, aunque había mujeres que querían mejorar su situación social, la mayoría de ellas mantenía una postura conservadora apoyada en la superioridad masculina y eso fue, en parte, debido a la influencia de la doctrina católica que predicaba el papel reproductivo y la inferioridad intelectual de las mujeres.

Esta creencia fue respaldada por el conocido endocrinólogo Gregorio Marañón quien puso énfasis en estas ideas al proponer que la mujer no era inferior al hombre sino diferente física, psicológica y temporalmente; y sólo en casos extremos podría una mujer emprender el trabajo de un hombre. La teoría de la diferencia de Marañón no rompió estereotipos sino que reforzó los prototipos de los géneros y fortificó la conclusión de que las mujeres pertenecían a la casa. Los estereotipos que diferenciaban a los hombres de las mujeres tenían que ver con sus capacidades intelectuales. Todo lo emocional caracterizaba a las mujeres y todo lo lógico a los hombres (Nash 13-15).

Aunque la Sección Femenina proveyó unas opciones conservadoras para todas las mujeres, eran dirigidas más bien a la clase media-alta, católica, educada, franquista y con aspiraciones profesionales (Ofer 57). Fue más bien la mujer republicana quien bajo el franquismo “fue doblemente víctima... perdió doblemente la guerra: perdió la guerra y la posguerra. Perdió los derechos conquistados durante la República, que fueron muchos, y fue sometida a una doble construcción del olvido. La mujer debía renunciar a lo que fue, y a lo que pudo haber sido” (Chacón “La mujer” 75-76). Como ya mencionado, la represión contra la mujer republicana era doble. Fueron sometidas por sus convenciones políticas y por su género. Las mujeres no solamente abandonaron los derechos durante la II República sino que fueron obligadas a olvidarse de ellos. Sin embargo, el peor retroceso para ellas fue la imposibilidad de continuar con su evolución como integradas en una sociedad tolerante y vivir condenadas al margen. Para todas las republicanas, el franquismo representaba la contrarrevolución. Era una vuelta a las restricciones socio-culturales, económicas, políticas y legislativas bajo la ideología patriarcal. “La mujer fue sometida a la más bárbara represión. Y en torno a la mujer, se construyó también el

silencio” (Chacón “La mujer” 77). El silencio se transformó en la barrera que reprimió no solamente a las mujeres sino también a los hombres por años.

Con el silencio y represión, Franco eliminó las posibilidades de una España multicultural e impuso una religión – el catolicismo –, un idioma – el castellano – y un partido político – El Movimiento “a totalitarian system imposes monism in all aspects of public life so as to reach toward the ideal of an organically unified and “bonded” community” (Todorov *Hope and Memory* 14). Asimismo, para forjar la nueva identidad española, Franco se proyectaba como la esencia de España: “La verdadera España la representaba él. Más todavía: era él mismo” (Martín Gaité *Usos amorosos* 19). En cuanto a la identidad de las mujeres, según Franco, el ejemplo por excelencia era su propia madre a la que siempre “veneró como modelo de mujeres” (Martín Gaité *Usos amorosos* 18). Hasta los artículos publicados en los periódicos cuestionaban la identidad nacional y la esencia de España: “¿Quién se ha metido en las entrañas de España como Franco – clamaba ya en 1938 el exaltado Giménez Caballero-, hasta el punto de no saber ya si Franco es España o si España es Franco?” (ctd. Martín Gaité *Usos amorosos* 19). Para los franquistas, España estaba en evolución y para otros, en una crisis de identidad que duraría décadas.

Para proyectar su esencia y lograr la unidad completa, Franco reunificó el estado con la religión: dos entidades separadas durante la Segunda República. El catolicismo en España tenía mucho seguidores franquistas porque era la que había durado siglos; había dado al pueblo esperanzas y explicaciones imaginarias sobre el agobiante sufrimiento humano tanto como su aportación para una continuidad después de una fatalidad, en este caso, la vida eterna en el cielo (Anderson 10). La alianza del estado y la Iglesia era una

relación provechosa para los dos, especialmente para la Iglesia que iba a recibir tratamiento privilegiado como en los siglos pasados. Además, la Iglesia Católica para Franco, simbolizaba un pilar en la identidad española. A pesar del pasado religioso plural (judaísmo e Islam), el catolicismo era la religión principal desde la Reconquista hasta que algunos republicanos, “los rojos,” se afiliaron a la ideología del ateísmo u otras religiones protestantes, que obviamente había venido del extranjero a partir de la Reforma del siglo de las Luces y el libre pensamiento. También formó un movimiento político apoyado por el ejército para controlar todas las organizaciones y asociaciones públicas. Para algunos, la revolución fue una vuelta filosófica a los tiempos de la Reconquista y de los Reyes Católicos, los cuales impusieron la unidad: una nación, un idioma, una religión; ésta para Franco, fue la vuelta a la verdadera España. El dictador logró la unión superficial (una religión, un idioma, una ideología política) a través del uso de la barbarie y la fuerza. “Unity is always effected by means of brutality...” (Renan 11).

La manera en que el franquismo usó las tres categorías mencionadas para unir la nación se asemejan a las que Ernest Renan señala como formadoras de una patria. El lenguaje y la religión común son entes históricos pero no suficientes para constituir una identidad nacional. Renan explica que una nación es también un alma, “a spiritual principal” (19). Lo que forma ese alma yace en el pasado (la memoria colectiva) y en el presente (la voluntad) de la patria: “To have common glories in the past and to have a common will in the present; to have performed great deeds together, to wish to perform still more – these are the essential conditions for being a people” (Renan 19). No obstante, en el caso de España, el problema durante el régimen de Franco fue que no todos los españoles compartían una misma gloria del pasado porque siempre habían

existido unas visiones diferentes. La gloria unificadora de una nación pertenecía solamente a una fracción de españoles: los vencedores. Además, durante la dictadura, no prevaleció entre los españoles la voluntad común de que habla Renan. La voluntad de evocar las glorias pasadas era diferente para vencedores y vencidos. España en aquel momento no era una nación⁹ unida debido a la falta de solidaridad sobre su pasado y futuro.

Al formar su nueva nación, fue clave para el franquismo el uso de los eufemismos y de la lengua, una de las técnicas totalitarias mencionadas anteriormente. Para justificar sus acciones contra los vencidos, los franquistas emplearon un lenguaje que construía una imagen negativa del enemigo, “como un ser infrahumano” – a través de palabras como “*canalla depravada y sucia, inmunda y maloliente, barro, prostitutas, criminales* – lenguaje que, a su vez, justificaba la necesidad de *purificación*” (Preston “Las víctimas” 14). Entonces, siguiendo la estructura totalitaria para mantener el poder absoluto, Franco intentó controlar además del lenguaje, la información y proyectar una imagen superior hasta los rincones más exclusivos y, de esta manera, manipular la memoria y la historia de España, mientras que la verdadera historia se desplazaba al olvido.

Todorov explica cómo es posible la manipulación totalitaria de la verdad, el pasado y la memoria: “Las huellas de lo que ha existido son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas; las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad; se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad” (“Los abusos” 12). Una de las técnicas para suprimir la verdad en el franquismo era la censura estatal que controlaba las publicaciones. Puesto que Franco incomunicó a España del resto de Europa y la aisló del

⁹ La definición de una nación según Renan tiene que ver más con los sentimientos sobre el pasado y el futuro: “A nation is therefore a large-scale solidarity, constituted by the feeling of the sacrifices that one has made in the past and of those that one is prepared to make in the future” (19).

progreso moderno durante los años cuarenta, las únicas publicaciones disponibles, carteles, revistas, periódicos, etc. fueron manipulados y utilizados para la propaganda del régimen. Si un republicano llegaba a publicar era porque había engañado la censura ocultando su mensaje. Sólo el miedo bastaba para que los escritores republicanos se autocensuraran o se silenciaron.

La prometida paz y la reconciliación entre los bandos tampoco comenzó aquel día de la Victoria: "...no llegó la ansiada paz a España, sino la Victoria, una suerte de guerra más atroz si cabe, pues una de las partes ya no peleaba y se hallaba deshecha y cautiva a la merced de los vencedores" (Torres 12). Aquel día se selló el comienzo de la represalia contra los izquierdistas, castigando no solamente los supuestos crímenes de guerra cometidos por los republicanos contra los nacionales, sino que también se deshicieron de los que podrían causar tensión o ser adversario políticos: "Si durante la guerra las atrocidades proliferaron en ambos bandos, los vencedores prosiguieron su cruzada de exterminio, insensibles a toda compasión" (De la Fuente 36). El Caudillo recordaba a los republicanos que habían perdido y que los nacionales habían ganado utilizando discursos oficiales, monumentos, desfiles, fiestas cívico-religiosos, libros y noticiarios a favor de los nacionales (Juliá 37). Además, castigó a los republicanos con torturas físicas y psicológicas, fusilamientos, humillación, trabajo penitenciario y encarcelamiento bajo condiciones inhumanas, creando así una cultura de terror.

Por ejemplo, después de la guerra, sólo los vencedores podían públicamente "llorar a sus muertos" (Preston "Las víctimas" 18) con monumentos y ceremonias públicas. Por miedo a las represalias, los vencidos no pasaron su luto sino que lloraron a sus muertos a escondidas; tenían que callar y reprimir la memoria de sus familiares para

sobrevivir bajo el nuevo régimen: “No hay duelo si no hay difunto. No encargarán ninguna misa, ningún responso, ningún funeral para sus muertos. Sus muertos no les pertenecen. No se pondrán de luto. Y no habrá redoble de campanas” (Chacón *La voz* 301). Los vencidos no pudieron reconciliarse con los acontecimientos pasados ni salir de la nostalgia y así tener una memoria sana en vez de una reprimida y/o traumatizada:

...grief is that sadness that has not completed the work of mourning. Yes, joy is the reward for giving up the lost object and a token of the reconciliation with its internalized object. And, inasmuch as the work of mourning is the required path for the work of remembering (*souvenir*), joy can also crown with its grace the work of memory (*mémoire*) (Ricoeur *Memory* 77).

LaCapra identifica el proceso de reconciliación como el “trabajo de elaboración” (*working through*),¹⁰ en el cual el luto forma una parte de este transcurso social de aceptación de la pérdida traumática de familiares y ayuda a aliviar la sensación de estar atrapado eternamente en una pena profunda. Al cumplir este proceso, la víctima puede librarse del pasado al poner distancia con el evento, permitiéndole diferenciar entre el pasado, el presente y el futuro con la posibilidad de ser un “agente ético y político” aunque la herida causada por el pasado nunca se cure completamente (143-44). En el caso de la España franquista, muchos fueron víctimas del proceso delineado por LaCapra,

¹⁰ Según LaCapra, hay dos maneras fundamentales para recordar los eventos trágicos que causan ausencia (*absence*) y pérdida (*loss*): trabajo de elaboración (*working through*) y reactuación (*acting out*) (términos psicoanalíticos de Freud adaptados por LaCapra). La ausencia es transhistórica y se refiere a nociones abstractas: la seguridad, la paz, la libertad etc. Se define la pérdida como histórica y con objetos tangibles: los productos, la infraestructura, el número de vidas, etc. LaCapra pone énfasis en la necesidad de diferenciar entre la ausencia y la pérdida aunque sea difícil para la víctima. Existe el peligro que ésta permaneciera en una melancolía interminable y repita el trauma del pasado, la reactuación. En el proceso de trabajo de elaboración (*working through*), es importante que la víctima reconozca y afirme la pérdida y distinga la pérdida de la ausencia. Al hacer esto, el sufriente tiene que reconocer la imposibilidad de satisfacer o resolver la ausencia (46-48).

alterados por las circunstancias de la posguerra y, por lo tanto, no se reconciliaron necesariamente con el pasado traumático.

Como señalado, los vencedores emprendieron el proceso de duelo con la construcción de cruces, placas con inscripciones y monumentos para honrar y conmemorar las batallas y las sacrificadas vidas de los héroes contra el comunismo y los izquierdistas. Asimismo, Franco sentía la necesidad moral de “honrar a los muertos cuanto ellos nos honraron” y se obsesionó con la idea de un monumento majestuoso que serviría como una cripta y catedral natural para “los mejores” de España (Sueiro 23). Su idea se realizó con El Valle de los Caídos en Cuelgamuros, un inmenso monumento en el valle de Guadarrama, que tardó veinte años en construirse, costó veinte mil millones de pesetas y una cantidad desconocida de vidas de presos republicanos (Preston *The Spanish Holocaust* 509), convirtiéndose en un verdadero “valle de los caídos.” Para algunos de sus leales seguidores, no les importó que la construcción del mausoleo empezara cuando la nación estaba sufriendo desempleo, malnutrición y que se usaron fondos públicos en vez de dar de comer al pueblo.

Para este monumento, nada se dejó al azar. Para Franco, las empresas privadas y todos los que colaboraron en el proyecto pero no en el trabajo físico, el levantamiento del monumento en la falda de la montaña era simbólico de una nación caída pero resurgida. Por eso, el emplazamiento era tan importante como el tamaño: “Es necesario que las piedras que se levanten tengan la grandeza de los monumentos antiguos, que desafíen al tiempo y al olvido y a que constituyan lugar de medicación y de reposo en que las generaciones futuras rindan tributo de admiración a los que les legaron una España mejor” (Sueiro 23, 26). Para los franquistas, esa catedral - cripta representa la imagen

nacional religiosa de la España de los Reyes Católicos y, para los republicanos, es el símbolo de la explotación de los prisioneros, la represión y el totalitarismo de la dictadura.

En 1964, el Valle de los Caídos sirvió como el escenario de la celebración de los “Veinticinco Años de Paz” y el discurso de Franco “made it clear that the celebrations were not for peace but for victory [...] The unspoken message of the elaborate celebrations was that the return on Franco’s investment in terror could not have been more successful” (Preston *The Spanish Holocaust* 517). Su mensaje subyacente subrayó el triunfo de los nacionales y a su vez, condenó a los vencidos y les recordó su derrota. Franco les quitó el derecho de olvidar el pasado dolorosos ya que a veces “forgetting may be preferred to remembering (Todorov *Hope* 168-9). Según Todorov, conmemorar un acontecimiento histórico, a través de un monumento o un discurso como hizo Franco con el Valle, es una manera de simplificar el pasado para dejarlo vivir en el presente. En muchos casos, la simplificación del pasado involucra la omisión de algunos hechos y santifica las imágenes que no son siempre representativas de la verdad. En el caso de España, esas conmemoraciones y discursos franquistas sirvieron a los intereses particulares de la dictadura y no necesariamente para el bien de toda la nación. “Rememoration is to try to grasp the truth of the past. Commemoration is to adapt the past to the needs of the present” (*Hope* 133).

Quizás Franco logró sus deseos de desafiar el tiempo y el olvido porque el Valle de los Caídos sigue siendo una importante polémica piedra histórica. Sería difícil desligar el nombre de Franco del Valle porque allí dejó su huella; fue él quien lo imaginó, eligió el lugar y supervisó la construcción, las esculturas y las obras artísticas. Los

símbolos de la victoria franquista están presentes en las pinturas que adornan las paredes con brutales imágenes bélicas. El diseño del mosaico del techo pone a los falangistas, carlistas uniformados y militares en las trincheras al mismo nivel de la Virgen María y Jesús. El Valle no representa exactamente un lugar de reconciliación y paz sino el lugar donde los falangistas y sus nuevas generaciones de seguidores se han reunido y cantado el “Cara al sol” para rendir tributo a sus héroes.

Millones de turistas españolas y extranjeras visitan el Valle. Según un turista anónimo del Valle, este fenómeno es debido al hecho que “la memoria es vaga” y no siempre se puede contar con ella (Halper *La memoria*). No obstante, los que no visitan El Valle son algunos de los ex-presos entrevistados en el documental *La memoria es vaga*, y en el libro *El Valle de los Caídos. Los secretos de la cripta franquista* por la pena y las malas memorias que les trae y por lo que les representa; también muchos republicanos boicotean el monumento por razones ideológicas y éticas. Entre los que boicotean el monumento se encuentra los presos forzados, cuyas memorias de la guerra y la posguerra, al contrario de ser vagas, son muy vivas.¹¹ Por ejemplo, una vez cumplida la catedral, los hermanos Damián y Francisco Rabal nunca han vuelto a esa “cárcel abierta.” Francisco nunca volvió: “primero porque me acuerdo de mis padres, y en segundo lugar,

¹¹ La ideología franquista creyó que los presos deberían contribuir con su labor física a la renovación del país y compensar lo que su “rebelión” marxista destruyó. El padre jesuita Pérez del Pulgar era la voz y promotor de la ley del Patronato Central de la Redención de Penas por el Trabajo cuyo objetivo era triple: la reducción de la sentencia por el trabajo, el arrepentimiento por sus pecados “rojos” y la sumisión a la iglesia y a la patria. Los últimos objetivos ofrecían un rescate espiritual y social en cual los presos ya liberados, podrían regresar a la sociedad reformados, limpios de malas influencias y respetuosos hacia “la ley de Dios” y con “amor a la Patria.” Para algunos, como el ex preso obrero Teodoro García Cañas, esa labor manual ofreció una extraña forma de libertad y beneficios: “Lo que pasa es que estábamos mejor que en la cárcel. Porque, ¿sabe lo que cobré yo la primera semana, trabajando diez horas diarias, ocho de jornada y dos extraordinarias? Calcule lo que cobraría yo: 15,25 [pts]. Y te daban el rancho...” (ctd. Sueiro 60-70). El sistema de redención probó ser beneficioso para el régimen porque alivió el gran aumento de prisioneros que el Estado tenía que alimentar y alojar en las cárceles y proveyó mano de obra barata para muchos trabajos públicos nacionales como canales, pantanos, ferrocarriles, carreteras y El Valle de los Caídos (Sueiro 77-79, 87-88).

porque hay un ambiente hostil, como extrañamente triunfalista y al mismo tiempo agresivamente nostálgico” (ctd. Sueiro 60-61). Para su hermano Damián, es un recuerdo de su derrota y la encarnación de la Victoria:

Y hay algo que recuerdo muy particularmente en aquella visita, de aquella situación vis a vis con Franco y su gente. Ante el derrotado que yo era, y además escondido, llega de repente la Victoria, la Victoria personificada, el hombre que ha ganado la guerra. Y llega como un olor, como un perfume; eso es lo que mejor recuerdo de aquel momento, el olor, el buen olor que tenía, el olor de la gente que vive bien, sencillamente. Tengo ese recuerdo como una obsesión. Era un extraño perfume, que nunca antes había conocido. Yo pensaba: ésta es la gente que lo tiene todo, basta con ese olor. Era la máxima representación del triunfo, del éxito: un perfume. No exactamente un aroma, no, sino un perfume (ctd. Sueiro 63).

Tampoco los ex presos obreros Francisco Vera (c. 1911-¿?), Tario Rubio (1920-), Gabriel Aguilera (c. 1920-2006), Lorenzo Alberca (c. 1916-2005), y Nicolás Sánchez Albornoz (1929-)¹², quienes presenciaron los fusilamientos de sus compañeros y vivieron la amargura de los trabajos forzados en el Valle no han vuelto voluntariamente (Halper *La memoria*).¹³ Ningún de ellos ven al régimen franquista como el salvador del

¹² Con la ayuda del antropólogo Paco Benet, Barbara Mailer y la escritora Barbara Probst Solomon, el historiador Nicolás Sánchez Albornoz y su compañero el escritor Manuel Lamana lograron fugarse del campo de concentración de Cuelgamuros (Halper “Memory is Lazy” 17). Lamana contó sus experiencias de su fuga a Francia y de su vida exiliada (Argentina) en su libro *Otros hombres* (1956) (Naharro-Calderón “De exilios” 8). En 1991, Nicolás Sánchez Albornoz fue nombrado director del Instituto de Cervantes. En 1998, el director Fernando Colomo llevó al cine la película “Los años bárbaros” libremente inspirada en unos hechos reales. Condenados por haber pintado en la fachada de la facultad “¡Viva la Universidad Libre!”, Nicolás Sánchez Albornoz y Manuel Lamana se fugaron del Valle de los Caídos, con la ayuda de amigos. Evasión de “esa cárcel abierta” que les llevó a cruzar la frontera francoespañola.

¹³ Los arriba mencionados aparecen el documental de Katie Halper *La memoria es vaga* donde dan sus testimonios sobre su experiencia en la construcción del monumento y sus sentimientos sobre el régimen.

país, ante el marxismocomunismo sino como el destructor de la democracia establecida por un gobierno republicano legítimo. En sus testimonios, estos ex presos reiteran que el general era un ser cruel monstruoso que usó cada oportunidad posible para recordarles su derrota y mantener la dicotomía ideológica (Halper *La memoria*). Para ellos, ese monumento no representa una reconciliación ni una celebración común sino que es otra estrategia para someter a los perdedores a la versión de la memoria “colectiva” franquista y dejar la herida de la guerra sin sanar:

What we celebrate under the title of founding events are, essentially, acts of violence legitimated after the fact by a precarious state of right. What was glory for some was humiliation for others. To celebrate on one side corresponds execration on the other. In this way, symbolic wounds calling for healing are stored in the archives of the collective memory (Ricoeur *Memory* 79).

En su documental *La memoria es vaga*, Halper yuxtapone los testimonios de los vencidos con los de José Utrera Molina y dos jóvenes falangistas conocidos solamente como Salvador y Javier (miembro de la Fuerza Nueva). Para los últimos, El Valle de los Caídos representa la trinidad franquista: la Iglesia, el Ejército y la Patria. Según Utrera Molina,¹⁴ por su bondad y generosidad ofreciendo trabajos y libertad a los presos trabajadores de guerra, Franco no era un monstruo sino un dictador poco tradicional en comparación con otros dictadores del siglo XX. Para Utrera Molino el régimen franquista era una democracia sin partidos políticos que creía en las instituciones tradicionales como la familia, los municipios y los sindicatos (Halper *La memoria*). De

¹⁴ José Utrera Molina (1926-) fue político falangista, Ministro de la Vivienda y Secretario General del Movimiento bajo la dictadura.

acuerdo con los otros comentarios suyos, los jóvenes falangistas de la nueva generación consideran el pasado régimen de Franco como uno honroso, legítimo y a favor del bienestar del pueblo ya que muchos de los republicanos habían cometido errores graves y pecados contra la Iglesia Católica. Estos jóvenes falangistas nacieron a finales de la dictadura de Franco y no vivieron el trauma de la guerra ni el sufrimiento de la posguerra. Su conexión a Franco y su administración se realizó a través de la transmisión oral transgeneracional, o sea la postmemoria:¹⁵ la memoria de sus familiares (Halper *La memoria*).

De los diferentes testimonios sobre el monumento, se puede interpretar el Valle de los Caídos¹⁶ como un ejemplo de la memoria de lugar (Nora) y la memoria colectiva (Halbwachs). Según Maurice Halbwachs, la memoria colectiva es una construcción social y por lo tanto, hay tantas memorias colectivas como grupos sociales; sin embargo, son los individuos que recuerdan y no las instituciones sociales (22). Ese concepto se hace patente con el monumento que sirve como un contexto, o sea un lugar específico, en que distintas memorias se cristalizaron según los varios grupos sociales asociados con él. De los testimonios grabados sobre el monumento en el documental de Halper, se destacan dos memorias colectivas basadas en las experiencias y relaciones de los individuos que formaron dos grupos sociales opuestos: los franquistas y los republicanos. Los testimonios de los ex presos obreros, que forman una memoria colectiva sobre El Valle, no solamente rescatan la memoria reprimida del olvido sino que también revisan la

¹⁵ Exploraré el tema de la postmemoria en el capítulo 4.

¹⁶ Hoy día, El Valle de los Caídos es uno de los últimos monumentos que representa el régimen franquista a pesar de una ley aprobada por el Congreso de los Diputados en octubre de 2007. Lo que empezó como una promesa durante la campaña política del entonces presidente, José Luis Rodríguez Zapatero, se convirtió en La ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 26 de diciembre) que pretende proteger los derechos de las víctimas de la violencia de la Guerra Civil y de la dictadura franquista. La ley obliga el retiro de los símbolos (monumentos, placas, nombre de las calles, etc.) asociados con Franco y sus generales por las ciudades y pueblos españoles, y a la vez, facilita la exhumación de las fosas comunes y el acceso a los archivos (Kimmelman).

memoria oficial franquista al incluir su versión del mismo acontecimiento histórico. Entonces, El Valle de los Caídos, un monumento inmortal, donde yacen de los restos de Franco y Primo de Rivera, queda como una imagen fantasmal de una nación pasada, un “...ominoso monumento funerario que aún perpetúa la Victoria de unos españoles sobre otros...” (Torres 59). En la basílica, frente al altar mayor, se encuentran las tumbas de Francisco Franco, quien supuestamente luchó contra el comunismo para salvar a su nación, y José Antonio Primo de Rivera: las únicas identificadas con simples lápidas grabadas con sus nombres (Halper *La memoria*).

Asimismo, El Valle de los Caídos se puede leer como un símbolo del “deber de la memoria” para no olvidar la historia: “...memory defines itself, at least in the first instance, as a struggle against forgetting...our celebrated duty of memory is proclaimed in the form of an exhortation not to forget” (Ricoeur *Memory* 413). Por ejemplo, Tario Rubio piensa que se debería mantener el monumento abierto poniendo grandes letreros por el camino a la subida del Valle para avisar a los visitantes de cómo, quién y por qué se construyó, informándoles de la historia y el significado del lugar. Para Gabriel Aguilera, el valle debería servir como un ejemplo de lo que no debe ser (Halper *La memoria*).

La exclusión de los Republicanos en las celebraciones y la conmemoración del Valle de los Caídos es un ejemplo de las manipulaciones del régimen franquista para reprimir la memoria de sus enemigos. Asimismo, el régimen empleó otras tácticas como la reforma y la reeducación para eliminar cualquier ideología considerada progresista que entrara al país a través de los “rojos” y para proteger la nueva identidad nacional, ya que según Franco, él sólo representaba la verdadera y castiza España.

Ese pensamiento de la verdadera y castiza raza se basó en parte en las investigaciones del psiquiatra militar, el coronel Antonio Vallejo Nágera¹⁷ (*Eugenésia de la hispanidad y recuperación de la raza* 1937). Según Vallejo Nágera, los disidentes políticos eran inferiores mentales que representaban el “mal,” lo que justificaba el comportamiento y la actitud hacia los “rojos.” Cualquier “delincuente” que vocalizara su oposición al régimen franquista, era antipatriota, anticatólico, antiespañol, comunista y se le veía como un blanco para la depuración. Para evitar una reorganización del oponente, el régimen violentamente reprimió a los liberales, los comunistas y a los socialistas así como a sus partidos, organizaciones e instituciones democráticas (Moreno 277). Esas víctimas de la represión franquista fueron condenadas a vivir recluidas y/o marginadas de la nueva sociedad española. No obstante, para proyectar a la sociedad una imagen pacífica y no vengativa, el régimen estratégicamente anunciaba por los medios de comunicación que no había presos políticos en las cárceles sino “delincuentes” sociales (Vinyes 46-47). A pesar de las estrategias políticas de la dictadura, hoy día somos conscientes de las torturas y el maltrato gracias a los testimonios de los ex-presos y/o de sus parientes que han emergido en los últimos diez años.¹⁸

Como ya mencionado, los partidarios franquistas opinaban que “los rojos” eran los verdaderos rebeldes (Preston *The Spanish Holocaust* 473), y que la causa de la caída

¹⁷ Para Antonio Vallejo Nágera, el problema de la decadencia racial estaba arraigado en la historia española desde el siglo XIV con la conversión de los judíos. Según Vallejo, el “falso converso” siempre odiaba la cristiandad y planificó disgregar la Hispanidad a través de los siglos con su maldad y “la difusión de la impiedad, del racionalismo, del materialismo, del marxismo; consiguió que disminuyera la influencia político-social de la Iglesia, que la sociedad se aplebeyase e inmoralizase, que surgiese una feroz lucha de clases, que se quebrantasen los más sólidos cimientos de la civilización occidental” (Vallejo ctd. Vinyes 56). Según su filosofía, el falso converso (disfrazado de república) provocó las guerras y las inquietudes con intenciones de cumplir su misión de malvado sin importarle el bienestar de la patria y por eso volvieron “los caballeros cristianos” para defender a Dios y a la Patria contra sus enemigos (Vinyes 57). Jaime de Andrade, alias de Franco, escribiría un guion cinematográfico, *Raza*, que sería llevado a la pantalla por un familiar de José Antonio Primo de Rivera, José Luis Sáenz de Heredia, en 1942.

¹⁸ En el capítulo 3, estudiaré la innovadora compilación de testimonios hecho por Tomasa Cuevas sobre la vida carcelaria de mujeres.

de la raza hispana necesitaba una reforma. Según Foucault, los reformistas creían que el encarcelamiento, a través de la disciplina y el castigo, podría ser un instrumento de poder sobre los delincuentes (30). Por lo tanto, a través de una rígida disciplina, el nuevo estado intentó “redimir” a los presos, borrar su vieja identidad, y por extensión la de sus familias, para que al librarse (si recibieron tal privilegio), se integraran en la sociedad como miembros patrióticos, productivos y obedientes.

Según Ricard Vinyes,¹⁹ el sistema de las cárceles franquistas (y los campos de trabajo forzado), era parte de una totalidad más compleja lo que él definió como el “universo carcelario” o “universo penitenciario” (13). Este término proviene de “universo concentracionario” acuñado por David Rousset en referencia a los campos de concentración nazis. Posteriormente, Primo Levi lo usó para referirse a los internamientos y su capacidad para afectar fuera del espacio de cautiverio a las familias, comunidades y entornos de los que sufrieron el encarcelamiento. Es decir, el término se refiere a los centros de internamiento franquistas, sus funcionamientos y los prisioneros y prisioneras. Asimismo, extiende más allá de las paredes de las cárceles, la compleja red de relaciones tejida estrechamente fuera de las cárceles (Abad 66).

Asimismo, Vinyes identifica las cárceles franquistas como “una industria de transformación de existencia” en que los capturados se diferenciaron en dos categorías según el momento que fueron detenidos: los “anteriores”- antes de la Victoria- y los “posteriores”- después de la Victoria (19, 20). Los anteriores constituían “una masa heterogénea y caótica:” soldados, militantes, fugitivos y cualquier persona simpatizante a la causa republicana sin tener en cuenta su edad, sexo, religión, profesión, ideología etc. (Vinyes 20). De hecho, mujeres (también con hijos) fueron detenidas, no tanto por ser

¹⁹ Estudiaré su libro en capítulo 4.

participantes en la guerra sino por su afiliación como madres, hijas, hermanas y/o esposas de republicanos. De las 280.000²⁰ personas encarceladas en el año 1940, 17.800 eran mujeres (Moreno 288).

Los “posteriores” constituían gente con una vinculación política explícita lo que significaba una tortura diferente de la que sufrieron los anteriores. Ésta era “practicada con objetivos precisos, utilitarios, puesto que se trataba de obtener información eficaz para dismantelar las débiles redes clandestinas, deshacer los esfuerzos de reorganización y localizar a la guerrilla rural o urbana” (Vinyes 22). La diferencia principal entre los posteriores y los anteriores residía en la actitud hacia el régimen franquista de los posteriores: “habían organizado una resistencia básica y elemental desafiando la dictadura....poseían además una tradición militante, o una disposición a la acción, y estaban preparados para ser detenidos” (Vinyes 22). Esa preparación vino de la creación de “sistemas de autodefensa en el interior de las cárceles para sobrevivir material y moralmente” (Vinyes 24).

No obstante, no existía una “autodefensa” para aguantar las torturas corporales que soportaron los presos. La tortura tiene un objetivo doble: para extraer información y mostrar poder. Según Elaine Scarry, la tortura consiste de dos actos, el acto físico de infligir el dolor y el acto verbal: el interrogatorio (28). Los atormentadores se enfocan en las preguntas y por lo tanto son capaces de separarse de los prisioneros y del dolor que infligen. A veces el contenido de la respuesta de los presos es menos importante que la respuesta en sí: “the content of the prisoner’s answer is only sometimes important to the

²⁰ La cifra dada corresponde al año 1940. A partir de esa fecha, muchos de aquellos presos ya habían salido de las cárceles mientras que entrarían aproximadamente 100.000 más. También a la altura del mismo año, 103.000 presos eran condenados a diversas penas entre la muerte y la cárcel. Estas cifras vienen del *Breve resumen de la obra del Ministerio de Justicia por la pacificación espiritual de España*, 1946 (Moreno 288).

regime, the form of the answer, the fact of his answering, is always crucial” (Scarry 29).

La presa política Tomasa Cuevas,²¹ detenida por su participación en las JSU, resistió las palizas y las amenazas sin revelar ninguna información sobre su partido ni los nombres de los camaradas comunistas: “I decided not to talk, even if they kicked and hit me. I remembered the comrade who had told me years ago that we wouldn’t be liberated without a struggle and maybe even bloodshed. I wouldn’t talk even if they killed me” (25). Como Cuevas muchos hombres y mujeres sufrieron diariamente; a pesar de la brutalidad, algunas fueron capaces de mantener su coraje y no quebrarse. En otros casos, los torturados dieron información lo que produjo un sentimiento de culpabilidad ya que habían traicionado a sus camaradas, familias, causa, etc.

El abuso y la violencia corporales sufridos en las cárceles forman parte de otra memoria colectiva para muchos presos republicanos: la memoria corporal. La memoria corporal, causada por una estimulación externa, son huellas integrantes del pasado. Según Ricoeur existen tres categorías de huellas²² cuya tercera es la corporal: “trace written on a material support”, “affection-impression “in the soul”” y “corporeal,

²¹ Tomasa Cuevas es la autora de *Prison of Women. Testimonies of War and Resistance in Spain, 1939-1975* (1998): una colección de testimonios de ex-presas. La autora personalmente conoció a todas las mujeres entrevistadas en las varias cárceles por España a través de los años de su sentencia. Años después de su liberación, Cuevas buscó a sus compañeras y les grabó sus testimonios de condenadas y transcribió su diálogo para crear la historia de un monólogo sin interrupción.

²² En los diálogos de Platón, en particular *Theaetetus* (c. 369 AC), el filósofo plantea la idea de que la memoria es como un bloque de cera en lo cual nuestros pensamientos y percepciones pueden dejar sus huellas:

...suppose... that we have in our souls a block of wax [...] We may look upon it, then, as a gift of Memory, the mother of the Muses. We make impressions upon this of everything we wish to remember among the things we have seen or heard or thought of ourselves; we hold the wax under our perceptions and thoughts and take a stamp from them [...] Whatever is impressed upon the wax we remember and know so long as the image remains in the wax; whatever is obliterated or cannot be impressed, we forget and do not know (Plato181, 212d).

Este argumento, según Platón, muestra la falta de fiabilidad de la memoria y de la percepción como recursos del verdadero conocimiento.

cerebral, cortical imprint” (*Memory* 13-15). Para Ricoeur, las dificultades y los problemas de las relaciones entre la huella cerebral y la huella afectada por la experiencia (cuerpo y alma) son inevitables porque la mente y el cuerpo están estrechamente enlazados. La expresión del dolor muchas veces sale a través del cuerpo en síntomas caóticos: “los síntomas – fruto de una experiencia traumática – que exhibe el cuerpo pueden llegar a ser más expresivos que las propias narrativas, ‘donde las palabras callan, los cuerpos hablan’ ” (Fernández De Mata 9). Siguiendo la misma idea, Edward Casey dice que el cuerpo mismo recuerda y es un tipo de “contenedor de memoria” capaz de guardar recuerdos de alegría y de dolor y de revivirlos en cualquier momento: "the body itself is imagined as an archaeological site which preserves the experiences of the past" (ctd. King 15, 27).

Estos “lugares de memoria” que se localizan en el cuerpo como un sitio arqueológico obligan a excavar en los niveles de represión para poder llegar a las experiencias del pasado. Para Casey, el cuerpo es “embodied memory, in that it is constitutive of our experience of living in time” (ctd. King 27). De esta manera, el cuerpo ayuda a recordar; estimulado a través de los sentidos y recuerda lo que la conciencia no puede. Algunas de las ex presas que dieron sus testimonios a Tomasa Cuevas hablan de las cicatrices físicas que les sirven como un recuerdo de su estancia en la cárcel: “What is “remembered” in the body is well remembered” (Scarry 109). Asimismo, como veremos en la obra de Cuevas y otros testimonios rescatados de los presos, pasar la memoria reprimida y enterrada en el cuerpo a la narrativa es una tarea delicada por la dificultad de expresar el dolor en palabras:

Physical pain does not simply resist language but actively destroys it,

bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned... physical pain is difficult to express, and [this] inexpressibility has political consequences... (Scarry 4, 19).

Veremos que, a pesar de sus limitaciones verbales, el abuso corporal sufrido por muchos presos, surgirá eventualmente como tema en las narraciones escritas por los autores republicanos y también se exteriorizará en muchos testimonios colectivos de los sobrevivientes de las cárceles de Franco.

Durante la posguerra, por la mayor parte, las cárceles se concentraban contra los disidentes políticos con la intención final de eliminarlos para proteger la raza. Foucault creía que las instituciones penales, con su red entrelazada de mecanismos disciplinarios, no rehabilitaron a los criminales sino que atacaron al alma del hombre y doblegaron su voluntad con el resultado de más actividades criminales al liberarse (*Discipline and Punish* 265-68). Es difícil decir si las cárceles de Franco tuvieron éxito en su objetivo de dominación y eliminación. Por un lado, el sistema penal llegó a aislar a los disidentes, segregarlos y disciplinarlos toscamente pero, por otro lado, dada la evidente resistencia política y clandestina de los maquis en las luchas guerrilleras, las protestas urbanas posteriores en los años cincuenta, sesenta y setenta, nos preguntamos si el sistema llegó a romper sus ideologías y transformar sus identidades.

La experiencia común de la guerra, la cárcel, el exilio y la represión son temas que van a marcar tanto sus vidas como sus obras. Los intelectuales del exilio, hombres y mujeres, fueron embajadores culturales de excepción en los países de acogida. Otros permanecieron en España donde, silenciados por la censura, sufrieron una prolongada

marginación: el mal llamado – “exilio interior” (Naharro-Calderón “Donde habit[a]” 60) - ideológica e intelectual. Los que quedaban en España estaban sometidos a las estrictas restricciones de la censura estatal que causó un estancamiento parcial en la literatura por décadas. “El panorama de postguerra aparece casi desértico y comienza una reconstrucción ardua que no devuelve la literatura española al nivel de la modernidad hasta casi pasados los años sesenta” (Riddel 3).

Entonces, la memoria, las historias y los testimonios²³ de los republicanos vencidos fueron silenciados por la amenaza de la dictadura. Sin embargo, veremos que estos escritores resucitaron su vida detenida gracias a sus palabras y a la búsqueda de la verdad a través de sus trabajos para devolver la dignidad a los suyos y para condenar la dictadura. Según el filósofo Todorov, este acto de reminiscencia “por humilde que fuese, se asocia con la resistencia antitotalitaria...la reconstrucción del pasado ya era percibida como un acto de oposición del poder” (*Abusos* 14). En los años ochenta, después de la muerte de Franco y la transición hacia la democracia, se empieza a recopilar y publicar las historias y los testimonios de los republicanos. No obstante, la mayoría de la representación de esas historias pertenecía a los hombres y existía un vacío en cuanto a las experiencias de guerra de las mujeres (Herrmann 12).

Los años de la dictadura desfiguraron las identidades individuales junto con las colectivas para formar una España cerrada bajo la imagen de Franco. Para lograr esta imagen, es bien sabido que, “el régimen franquista perseguía la separación de los sexos en muchas formas de la vida privada y pública, en la educación y en el recreo” (Riddel 8). En aquel tiempo, las experiencias vitales de los españoles se determinaban por su

²³ Testimonios: “[...] discourse that arises when we summon up memoirs and, by shaping them, give meaning to our life and construct our identity” (Todorov *Hope* 129).

sexo. En la tradición franquista- las mujeres se limitaron básicamente a los espacios interiores – domésticos. Como ya se ha visto, la mujer perdió la libertad que tenía durante la República, pero su pérdida pasó a un segundo plano en contraste con la lucha por la sobrevivencia.

Paradójicamente, la pérdida de la guerra abrió una ventana al mundo literario para las mujeres. Como consecuencia de la guerra civil, se produjo una eliminación presencial de autores ocasionados por el exilio y/o la muerte lo que produjo una profunda mediocridad literaria. El campo literario debilitado por el régimen franquista, cedió paso a una nueva generación de escritoras. De nuevo, las mujeres entraron en un mundo que era predominantemente patriarcal, pero esta vez, a pesar de la falta de espacio creativo previo, desafiaron las convenciones sociales. Siempre hubo escritoras en España, por ejemplo en siglo XIX, pero tal como sus antecesoras, formaban parte de una subcultura. Sin embargo, ellas y su escritura fueron bien recibidas por una sociedad hambrienta de leer un discurso diferente. Como sugiere la investigadora Carmen Riddel, “la necesidad de rellenarlo [el vacío]... facilita la publicación de las obras escritas por mujeres” (corchetes míos 7).

Pero las mujeres, en particular las escritoras e intelectuales de la época, eran capaces de reconocer que esa vez, el opresor fundamental era el Estado y no los hombres porque ellos también se sentían oprimidos bajo el régimen de Franco. A partir de este sufrimiento compartido, “existe solidaridad entre los sexos, sobre todo al nivel de la burguesía intelectual de donde provienen los novelistas, ya que ambos sexos perciben lo oficial como responsable de los obstáculos que dificultan su desarrollo y como fuente de injusticia social” (Riddel 7). Sin embargo, desde sus limitados espacios, las escritoras

republicanas ayudaron a los hombres a reconstruir intelectualmente el país y la solidaridad entre los sexos (del mismo partido político, como el PCE²⁴) fue también una fuerza para combatir al opresor común, el Estado.

Los espacios asignados a las mujeres y sus experiencias vitales producían unas narrativas desde las perspectivas femeninas muy particular. Las autoras de la posguerra escribían desde un punto de vista femenino sin ser feministas, a pesar de buscar y defender sus propios derechos. Más bien, sus obras se inclinaban hacia situaciones y conflictos propios de la mujer. Los textos de autoras como Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Carmen Laforet y otras, se pueden leer como vehículos de las memorias e identidades de las mujeres en el contexto de la vida social y privada: como individual y gremial. Para muchas mujeres, escribir les daba la oportunidad de redefinirse y liberarse de las restricciones sociales en que se encontraban. Por eso, una vuelta al pasado a través de la narrativa es más que una investigación por la verdad; es una manera de incorporar la memoria en la formación de la identidad. Paul Ricoeur nos explica la importancia del acto diligente de recordar por parte del escritor:

As for *reminiscing*, this is a phenomenon more strongly marked by activity than reminding; it consists in making the past live again by evoking it together with others, each helping the other to remember shared events or knowledge, the memories of one person serving as a reminder for the memories of the other. This memorial process can, of course, be internalized in the form of meditative memory, an expression that best translates the German *Gedächtnis*, with the help of a diary, memoirs or anti-memoirs, autobiographies, in which the support of writing provides

²⁴ PCE: Partido Comunista de España

materiality to the traces preserved, reanimated, and further enriched with unpublished materials (*Memory* 38-39).

El lenguaje es el instrumento para llegar al pasado y el agente que sirve precisamente para la narrativa. La narrativa es una representación del pasado que según Ricoeur implica la memoria, construida con el lenguaje – y, el lenguaje nos permite medir el paso del tiempo: “language forces us to say that, in some way, which we do not yet know how to account for, time exists” (*Time* 7). Es el mismo lenguaje que accede a la reconstrucción de las identidades de las autoras en el presente y que representa la percepción de su ser y la expectativa del futuro de sus identidades y espacios. A la vez, Donald P. Spence nos dice que la forma narrativa de la memoria puede producir el acto de olvidar porque la memoria original nunca puede ser representada completamente por el lenguaje ya que al expresarla en oraciones, cambia (citado King 26). Primo Levi también nos dice que una memoria practicada o narrada deforma la memoria original porque el pasado retraído al presente y expresado en forma de cuento - estereotipo, perfeccionado y adornado - crece de lo original (citado King 25-26). Sin embargo, la narrativa es una de las formas más utilizadas para rescatar el pasado y buscar la verdad.

La vuelta al pasado en búsqueda de la verdad fue una revelación para muchas escritoras del interxilio.²⁵ A través de la palabra escrita, las novelas, los testimonios, las autobiografías, etc., las escritoras recuperaron sus respectivos pasados colectivos. Además, las escritoras que vivieron la guerra y la dictadura usaron estrategias literarias propias independizándose del modelo masculino (y diferenciándose de la generación de escritoras más jóvenes). Los géneros mencionados son las herramientas que usaron las

²⁵ Interxilio es el término usado por Naharro-Calderón para enmarcar los años de exilio en el interior de la España franquista 1939-1977 (“Los trenes” 102-03).

narradores para extraer la memoria reprimida por fragmentos inconscientes y silenciados por la censura estatal y la auto-censura. Además según Freud, cualquier memoria reprimida o archivada en el inconsciente puede ser recuperada con la psicoterapia; y en el caso de algunas autoras, por el propio acto de escribir.

A pesar de las limitaciones impuestas, éstas se sentían suficientemente “libres” para poder escribir sus historias generadas por su memoria. Sus obras se pueden agrupar como productivas en el sentido que el pasado tiene un impacto positivo en el presente con vistas hacia el futuro. Otras no son productivas porque no hay impacto sino un estancamiento en el pasado: una especie de nostalgia. La nostalgia ocurre cuando una víctima no es capaz de resistir el trauma, “trabajo de elaboración” y a lo mejor experimenta la “reactuación” (LaCapra 69-70). Este proceso está estrechamente relacionado con el de “trabajo de elaboración,” causa una repetición compulsiva del pasado y no presenta la posibilidad de recuperación. Se tiende a revivir el evento trágico, sin ponerle distancia. El pasado persigue a la víctima, se presenta retrospectivamente y/o en pesadillas y ésta es incapaz de distinguir el pasado del presente (LaCapra 142-43). Hay casos en que el doliente resiste el evento por su lealtad al trauma, a sus familiares fallecidos: “a feeling that one must somehow keep faith with it [...] the melancholic sentiment that, in working through the past in a manner that enables survival or a reengagement in life, one is betraying those who were overwhelmed and consumed by that traumatic past” (LaCapra 22). Entonces, cuando el pasado no es productivo y causa un estancamiento del individuo en el presente, victimizarse, es abusar de la memoria como señala Todorov. Por ello hay que preguntarse si las obras de esas escritoras del

interxilio (y de exilio) tienen un impacto positivo en el presente y mejoran el futuro o si fueron escritas para victimizarse.

En el caso de los vencidos que permanecieron en España, estos no tenían muchas opciones más que vivir atrapados en su profunda pena y trauma en un país que les iba a manipular y discriminar por décadas. Por consiguiente, el hecho de no ser incluido públicamente en el período de luto, conmemoración y melancolía para “llorar a sus muertos” y también la pérdida de su libertad, nación e ideologías, resultó en unas submemorias frente a la oficial que se desarrollaron a través de dos períodos históricos: el primero durante la posguerra (1939-1975) y luego, la Transición (1975-). La primera fase abarca el olvido y/o la ausencia distinguidas entre tres memorias: inframemorias, intramemorias y supramemorias; la segunda es la del olvido superficial que produce unas memorias espectaculares/simulacro.²⁶

La inframemoria “se agarra a la ejemplaridad del pasado” y no puede “enfocar el horizonte de expectativas del presente (Naharro-Calderon “Y para qué” 64). Son memorias del pasado doloroso que corresponden a los protagonistas, víctimas y/o partisanos. La intramemoria incluye las memorias de los individuos e inconformistas que se manifiestan en autobiografías, diarios y testimonios y se cristalizan dentro de una comunidad dialécticamente receptora. La supramemoria es la institucionalizada por los vencedores que olvidan la historia los horrores de la Guerra Civil y la posguerra (Naharro-Calderon “Y para qué” 65).

Con el fallecimiento de Francisco Franco, después de casi cuarenta años de dictadura y restricciones sociales, le siguieron los años de la Transición que trajeron la

²⁶ Exploraré las infra- e intramemorias en los capítulos 2 y 3 y el concepto de la memoria espectacular en el capítulo 4.

democracia y una nueva constitución pero también la amnesia nacional. Durante la transición de un régimen autoritario a una democracia - sin celebrar juicios, comisiones de la verdad ni purgas - los agentes políticos llegaron a un acuerdo y votaron por un acto de clemencia, la amnistía, para poder empezar de nuevo sin darse cuenta de las posibles consecuencias del olvido a la cual la nación iba a someterse: “Between amnesty and amnesia signals the existence of a secret pact with the denial of memory... distances it from forgiving, after first suggesting a close simulation” (Ricoeur *Memory* 453). En vez de usar las lecciones del pasado para construir un mejor futuro estable, los agentes de la transición optaron por el pacto de silencio: “una política silenciosas de rechazo de la Guerra Civil, república y exilios, de transcendencia del pasado y abrazo del olvido: supramemorias”²⁷ (Naharro-Calderón “Los trenes” 103).

Para los españoles, perduraba el miedo del pasado de otra confrontación civil y/o golpe militar. Según Colomer, los políticos, las clases élites y los intelectuales eligieron el olvido para conseguir la reconciliación nacional: “La política de ‘reconciliación nacional’ comportó la amnistía para los antifranquistas y la amnesia sobre los franquistas, es decir, la renuncia a someter los comportamientos políticos del pasado a procesos judiciales” (177). Con el nuevo pacto confirmado, ni los vencedores ni los vencidos resucitaron el pasado para confrontar las violaciones cometidas por los dos bandos durante la guerra y por los vencedores en la posguerra. Bajo el mencionado pacto, los actos violentos cometidos por la dictadura quedaron impunes a cambio de la liberación de todos los prisioneros políticos, la legalización del partido comunista (PCE) y las elecciones libres (Aguilar “Justice” 96). Para “facilitar” la transición, se presentaron

²⁷ La “supramemoria desmemoriada” nunca elimina los sentimientos de las inframemorias, ni las aspiraciones de las intramemorias (Naharro-Calderón “Los trenes” 103).

reformas democráticas y a la vez ocultaron las atrocidades cometidas por los vencedores, lo cual creó resentimiento entre algunos españoles.

Por eso, la Transición, ocultada por la amnesia, se hizo problemática porque como nos señala Todorov, no se puede escoger lo que se quiere recordar y/u olvidar (*Hope* 120). Entonces, hoy, entre algunos historiadores, escritores, psiquiatras, profesores y otras asociaciones, existe un movimiento de urgencia para recuperar lo que el régimen franquista silenció y la transición ocultó: las memorias del colectivo perdedor.

Según Ricoeur, la memoria intelectual está escrita, documentada y archivada. El destino de la memoria escrita está guardado en un archivo, lo cual es un lugar físico, espacial y sobre todo, social. Se valora el documento escrito porque alguien tomó la iniciativa de preservar las huellas de los acontecimientos y así los historiadores pueden probar la autenticidad de la información comparándola con otros documentos escritos y/o con testimonios (*Memory* 167-68). Por lo tanto, el deber y la meta del trabajo de los investigadores es cuestionar y aprobar la validez de la información archivada: “The documents do not speak unless someone asks them to verify, that is to make true, some hypothesis. Therefore there is an interdependence among facts, documents and questions” (Ricoeur *Memory* 177).

Según Francisco Espinosa, investigar la memoria intelectual de la Guerra Civil y la de la Causa General²⁸ no era una tarea simple porque los archivos no eran muy accesibles por varias razones. Muchas veces, los investigadores encontraron muchos

²⁸ La Causa General fue un gran proceso judicial iniciado por el franquismo - decretado por el Ministerio de Justicia el 26 de abril de 1940 - para informar sobre los hechos delictivos cometidos por los republicanos (los rojos) durante la Guerra Civil hasta la liberación, resultando en miles de personas castigadas, encarceladas, y/o ejecutadas. Se publicó en 1943, en una primera edición del *Avance de la Causa General*. (Espinosa “Agosto de 1936” 15). En fin, la Causa General acusó y reprimió solamente a los republicanos por todas las atrocidades de guerra cuyas víctimas eran seguidores franquistas (Graham 133).

obstáculos no solamente impuestos por las reglas internas y la burocracia sino también por los funcionarios cuyas formas prohibieron y/o prolongaron las investigaciones. Por ejemplo, para poder tener acceso a los documentos, los investigadores tenían que pedir permiso “de las más altas instancias del Estado” e incluso con los permisos en mano, en algunos casos, todavía se les negó el acceso (*Contra* 122). Negociar el acceso a los documentos con los funcionarios era uno de los tantos problemas que Espinosa confrontó. El peor problema fue que algunos pueblos perdieron sus documentos y libros de actas por razones desconocidas dejando huecos en las huellas del pasado: “La República y la guerra habían desaparecido; sin traza escrita de la historia de aquella época” (*Contra* 124). En el caso específico del Ayuntamiento de Huelva, por reglas internas, los libros de actas están guardados hasta el año 2036 para proteger el honor de las personas involucradas: tiene que pasar un siglo antes que se pueda consultarlos. Las leyes que protegen los archivos nacionales no son claras y provocan muchas discusiones: “la ambigüedad no es casual: los investigadores de nuestro ‘pasado oculto’ hemos tenido problemas porque desde la transición ha existido el propósito deliberado de que todo lo referente a la destrucción de la República y a la implantación de la dictadura nunca sobrepasase el ámbito privado, que muriese con sus protagonistas” (Espinosa *Contra* 133)

Según Espinosa, el trabajo de los investigadores desconcertó a los funcionarios creando un desafío. A pesar de estos problemas, la persistencia y el deseo de conocer la verdad animan a los investigadores e historiadores a continuar preguntando e indagando como defensores del derecho a la información. Esto significa poder investigar y tener acceso a todos los archivos civiles, militares, y hasta eclesiásticos para poder recuperar

las memorias olvidadas. Gracias a la constancia de la investigación, las identidades de muchos republicanos desaparecidos han sido recuperadas.

Las desapariciones de republicanos empezaron durante la Guerra Civil y continuaron en la posguerra. La mayoría de los desaparecidos ejecutados fueron enterrados en fosas comunes sin identificación ni sepelios apropiados. Algunos estiman que hay unos 30.000 desaparecidos en total (Graham 141) pero se barajan cifras cercanas a más de 140.000 personas. En el momento de aquellas desapariciones, nadie cuestionó ni habló abiertamente del destino de las víctimas sino que lo aceptaron silenciosamente por miedo al nuevo régimen franquista. No fue hasta la generación de los nietos que se calmó el miedo y aumentaron las pesquisas. Esta “tercera generación,” heredera del sufrimiento de sus padres y abuelos, creció en la España democrática con valores sociales diferentes a sus progenitores (Fernández De Mata 4). Su indignación con la injusticia y su curiosidad suscitaron las investigaciones del pasado como en el caso personal del periodista Emilio Silva. Este fue uno de los catalizadores que iniciaron la recuperación de la identidad de muchos republicanos desaparecidos. Motivado por la turbación de su propia historia familiar, en el año 2000, Silva con la ayuda de arqueólogos, médicos forenses y testimonios de parientes, excavaron la primera de muchas fosas comunes en Priaranza del Bierzo. Allí, yacían los restos de su abuelo, Emilio Silva Faba, junto con otros doce republicanos del mismo pueblo fusilados por falangistas en el otoño de 1936; hoy día son conocidos como “los trece de Priaranza.” El éxito de esa primera excavación llamó la atención de otras personas, con historias familiares parecidas, gestando así más excavaciones. La demanda y el deseo de recuperar las identidades desaparecidas motivaron a Emilio Silva y a Santiago Macías para fundar una entidad privada: la

Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. Hoy día, la Asociación se dedica exclusivamente a la búsqueda, la localización y la exhumación de los republicanos desaparecidos. Por el trabajo de la Asociación y otras organizaciones similares, después de más de sesenta y cinco años, algunos parientes de los fallecidos pudieron recuperar los restos de sus seres queridos y re-enterrarlos con dignidad según sus ritos tradicionales en un cementerio donde podían ser honrados.

Esas excavaciones no solamente fueron un acto físico sino también mental y emocional porque las “profundidades” de aquellas fosas evocaron las memorias del terrorismo de estado que perduró silenciado y olvidado por mucho tiempo. También, la extracción de la tierra no solamente sacudió una historia olvidada sino que abrió la oportunidad para que muchas voces tapadas pudieran expresarse en debates sobre la posguerra franquista. Por ejemplo, en el debate de 2003 en la Universidad de Valladolid en colaboración con la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica intervinieron historiadores, escritores, y testigos que prestaron sus investigaciones, cuentos y testimonios para reflexionar sobre la historia y las memorias de la represión franquista. Para las víctimas del franquismo, narrar lo que vivieron en el silencio por muchos años no fue una tarea simple, no por la falta de habilidad sino porque las palabras no podían comunicar la intensidad de su dolor ni de su miedo (Fernández De Mata 7). Sin embargo, del debate, recopilaron las ponencias presentadas en un libro del mismo año: *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Esta vez, estas voces tenían un público interesado en escuchar sus testimonios orales históricos para indagar sobre la verdad.

Naturalmente, las aperturas de las fosas comunes produjeron y siguen produciendo reacciones y emociones desiguales entre varios sectores de la sociedad. No todos los españoles ven esas excavaciones y debates como una oportunidad positiva sino que, para algunos, esta búsqueda del pasado en el presente es una violación del pacto hecho durante la transición y nada más que una motivación política causada por la polarización de los partidos políticos de hoy día. Sin embargo para otros, la recuperación de esta memoria traerá valores diferentes para los españoles: dignidad, identidad familiar, honor y justicia resultando en sentidos de liberación y agradecimiento (*La memoria de los olvidados* 11-12).

No obstante, una vez contemplado, es primordial usar el pasado en el presente con su máxima capacidad positiva y es importante que se sigan los tres pasos que nos señala Todorov en su libro *Hope and Memory*: establecer los hechos, interpretarlos y usarlos en el presente (120-127). Por ello, surgió la oportunidad para que los hijos y los nietos de los republicanos víctimas del franquismo encontraran su propio sitio en la historia aplicando los pasos antes señalados. Las huellas reprimidas y fragmentadas por la dictadura y la transición, se están interpretando y uniendo a través de los relatos históricos, narraciones y testimonios orales para poder entender el presente y preparar un mejor futuro. ¿Será posible superar la represión y la fragmentación de esas memorias, que para algunos españoles, comenzaron a partir del fracaso republicano de la Guerra Civil y continuaron por décadas?

Capítulo 2: La recuperación de las memorias reprimidas

People who know the past from personal experience are duty bound to pass on its lessons to others (Todorov *Hope and Memory* 6).

Según Gabriel Salazar, los enemigos de los “vencedores” de los regímenes totalitarios son la memoria y la palabra de los ciudadanos (2). Por lo tanto, para combatir a sus enemigos, el Nuevo Estado franquista aplicó una memoria oficial²⁹ planeada para bloquear las memorias sociales de la nación, lo cual se constituye de las memorias colectivas³⁰ y las memorias individuales de los españoles. Con la toma de Madrid por los sublevados y la instauración de la memoria oficial, los engaños y la manipulación de la justicia, las memorias de los republicanos se desvanecían en el olvido. Y con esto, empezó uno de los períodos más deprimentes y oscuros de la historia española.

No solamente los hombres sino muchas mujeres españolas tuvieron que vencer los obstáculos impuestos por la sociedad y las obligaciones familiares para sobrevivir. No todas lograron la salvación económica o personal. Por décadas, el régimen franquista

²⁹ Según el historiador chileno Gabriel Salazar, la memoria oficial es el resultado de la manipulación del estado a través del poder y control del sistema educativo, la propaganda, los medios de comunicación, la promulgación de las leyes y la intrusión de nuevos héroes y símbolos. Distinta de la memoria oficial es la memoria social que es motivada revelar la historia verdadera a través de las organizaciones de identidades individuales y colectivas (grupos que comparten las mismas metas de encontrar la verdad).

³⁰ Según Halbwachs, las memorias colectivas salen de los varios grupos e instituciones sociales construidos por individuos: clases sociales, familias, corporaciones, ejércitos, etc. Es de notar que es el individuo el que recuerda y no el grupo. Sin embargo, los individuos recrean sus memorias de un contexto social compartido. Para Halbwachs, los individuos usan una “red social” para recordar: “...it is in society that people acquire their memories. It is also in society that they recall, recognize and localize their memories” (38). Según Halbwachs, las memorias pasadas son una reconstrucción desde el presente: “...even at the moment of reproducing the past our imagination remains under the influence of the present social milieu” (49).

forzó a las mujeres aceptar un código social estricto e impuesto. Sin embargo, hubo resistencia de un grupo de mujeres intelectuales, entre otros grupos,³¹ que se expresaron a través de la literatura. Con sus obras, éstas desafiaron el sistema que estaba doblemente perjudicándoles por su género e ideología política y/o lengua como en el caso particular de Mercè Rodoreda, además perjudicada por ser catalana y escribir así en una lengua prohibida. Esa nueva ola de escritoras (de las décadas 40 y 50) se dedicó a reconstruir la literatura española que fue también víctima de la división de los años de guerra.

En este primer franquismo se producirá paradójicamente una valiosa literatura femenina española (Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Dolores Medio, Josefina Aldecoa, Elena Quiroga...). La razón que da Anne Charlon sobre la importante presencia femenina en la novela de posguerra es, en primer lugar, de orden económica (108). En estos años la escritura no daba ni riqueza ni prestigio y era prácticamente imposible vivir de esta profesión. La creación literaria se vuelve un acto secundario muy al uso de la posición marginal de la mujer. Mercedes Carbayo Abengózar añade que quizás la escritura en la España franquista “era algo que la mujer podía hacer en casa, entre pucheros y pañales, que no interfería en su condición femenina ni en la masculina de su compañero” (51). Escribir una novela no necesita materiales, costos o una erudición particular (lo que se ve en el caso de Rodoreda). A todo esto se agregan las condiciones que el franquismo impuso a las mujeres. Las que crecieron libres durante la II República y habían adquirido un cierto nivel de instrucción, vieron cómo se les negó una carrera profesional satisfactoria. Además, como lo sugiere Charlon, las experiencias pasadas de estas mujeres en el ámbito social y cultural de la II

³¹ Además de los literarios también hubo grupos femeninos políticos de resistencia contra el régimen franquista como *Las Trece Rosas*.

República impedían reconocerse en la mujer ideal de la propaganda franquista. Por eso, la creación literaria les ofreció una manera de desahogarse de su frustración y de su sentimiento que no encajaban en esa sociedad patriarcal. Tomando como punto de partido a sus propias memorias, escogen protagonistas adolescentes insatisfechas con ellas mismas y con su entorno.

Por ello, he agrupado a las siguientes autoras de la primera ola de la posguerra por sus temas femeninos, la creación de la imagen de una nueva heroína, las técnicas estilísticas y la manera artística en que resucitaron sus memorias para narrar un período importante de la historia española. Tanto como el tratamiento de las mujeres y la situación política de la preguerra (la II República), la Guerra Civil y la posguerra contribuyeron al trasfondo y al ambiente social de las novelas. Las autoras plantaron cuidadosamente sus ideas políticas ya que sus obras fueron publicadas durante la censura franquista. Sin embargo, usaron las descripciones de los lugares junto con los estados mentales y emocionales de sus protagonistas para mostrar la situación política. La mayoría de estas novelas forma parte del conocido movimiento literario del realismo social que ocurrió en la segunda parte del siglo XX, caracterizado por dos fases políticas: de 1939-1975, los años entre la Victoria y la muerte de Franco (novelas de testimonio) y de 1975, la transición hacia la aceptación de la democracia (novelas de memoria) (Sobejano 172). Estas autoras proceden de diferentes lugares, formaciones y clases sociales, pero a la vez, vivieron los traumas y el sufrimiento de la guerra de primera mano - incluso el exilio para Mercè Rodoreda y María Luisa Elío. Entre las muchas consecuencias de esta, la mayoría de ellas perdió su juventud: “A estos pobres niños no

les ha tocado vivir una buena época... ¡Arruinados y en guerra! ¡Dios mío, dios todopoderoso, qué congoja!” (Matute 69).

Estas sobrevivientes de la guerra se hicieron pioneras literarias y dejaron sus huellas con sus novelas (en orden cronológico de publicación del libro): Carmen Laforet (1921-2002) *Nada* (1944, Premio Nadal), Carmen Martín Gaité (1925-2000) *Entre visillos* (1957, Premio Nadal), Ana María Matute (1926-) *Primera memoria* (1959, Premio Nadal), Mercè Rodoreda, (1909-1983) *La Plaza del Diamante* (1962), Dolores Medio (1911-1996) *Celda común* (escrita hacia 1963 y publicada póstumamente hacia 1996), y María Luisa Elío (1926-2009) *Tiempo de llorar y otros relatos*³² (2002). Estos textos innovadores y sus protagonistas nacieron de la resurrección de las propias memorias reprimidas de las autoras. Estos ejemplos presentan a sus lectores las mujeres de aquella época y sus vidas que tantas veces fueron deformadas durante la época franquista. Con ellas, las voces de las mujeres hablan por sí a través de una nueva y verosímil protagonista femenina, creada por una mujer. Las autoras³³ contaron desde su perspectiva, su versión y recuerdo de la realidad que les rodeaba:³⁴ “The longing to tell one’s story and the process of telling is symbolically a gesture of longing to recover the past in such a way that one experiences both a sense of reunion and a sense of release” (hooks 431).

³² La obra de María Luisa Elío se publicó originalmente en México en dos libros en Ediciones El Equilibrista: *Tiempo de llorar* (1988) y *Cuaderno de apuntes* (1995). En 2002 la Editorial Turner en España publicó las dos obras en un volumen: *Tiempo de llorar y otros relatos*.

³³ Ninguna de las autoras se proclamó feminista. En la entrevista “Encuentros con las letras” (1981), cuando surgió el tema del feminismo entre la periodista Esther Benítez y la autora, Rodoreda dijo que quizás era una cuestión de edad y estaba fuera de su mundo. Es probable que la autora tuviera razón durante los años sesenta, mientras España era un país dominado por una dictadura, el movimiento feminista surgió y floreció en países democráticos como Francia, Alemania, Italia y los Estados Unidos. La entrevista está disponible en www.rtve.es.

³⁴ Décadas después de la publicación de estas novelas en la lucha de la igualdad de sexos, Hélène Cixous reitera la importancia de la escritura femenina: “Woman must write herself: must write about women and bring women to writing from which they have been driven away as violently as from their bodies” (875).

Además, el uso de la narración sirvió como una plataforma de auto-exploración (Ciplijauskaitė 13-14) que les proporcionó un vehículo hacia el pasado para buscar su identidad y su espacio en la sociedad. Se puede leer estas obras como un *Bildungsroman* femenino cuyas protagonistas no solamente bucean entre las dificultades de la vida que surgen en una sociedad de posguerra sino que también chocan con las normas tradicionales por ser inconformistas. Es decir, ellas son las “chicas raras.”³⁵ Por lo tanto, las autoras rescatan sus memorias (de su niñez/adolescencia) y se enfrentan a los acontecimientos traumáticos que influyeron en su formación para solucionar los conflictos interiores del presente:

Mediante las indagaciones en el carácter de cada protagonista, las autoras recurren invariablemente al tiempo pretérito para la explicación de sus vidas actuales, pero no encuentran más que represión o el sueño de ser libres, lo cual representa un cuestionamiento evidente de la España oficial [...] Así surge cierta actitud en las obras que se podría considerar como un cambio, un paso dando a entender que los problemas por los que pasan las heroínas son causados directa o indirectamente por los eventos que han circulado en sus vidas y que el presente es una consecuencia del pasado (Prieto 7-8).

Esta sutileza gramatical “tiempo pretérito” identifica perfectamente la preferencia por el recuerdo del tiempo pasado y cumplido. Este corpus de novelas corresponde a la clasificación de la memoria reprimida o lo que Ricoeur llama la “memoria bloqueada” por ser un recuerdo dolido, enfermo, traumatizado (69). Siguiendo la misma idea, la detención, o la represión, de las memorias ocurre cuando “el sujeto ha apartado de su

³⁵ Carmen Martín Gaité acuñó el término “chica rara” en su obra *Desde la ventana* (93, 100).

memoria viva, de su conciencia, algunos hechos y sucesos sobrevenidos en su primera infancia y que le resultan, de un modo u otro, inaceptables” (Todorov *Los abusos* 24). Es exactamente lo que vemos en las autoras traumatizadas³⁶ por los acontecimientos bélicos. En este sentido sus ramificaciones crearon sus propias memorias autobiográficas.³⁷ Por eso, los acontecimientos traumáticos son guardados en la memoria como si el sujeto rechazara el trauma, reprimiendo la memoria para separarse de ella: “the use of the term 'repression' evokes the image of a subject actively pushing the unwanted traumatic memory away” (Van der Kolk y Van der Hart 169). El recorrido a ese “tiempo pretérito” o “pasado muerto” conlleva en su terminología la única posibilidad de resurrección para la recuperación de sus memorias reprimidas. Esta recuperación de la memoria, es decir, de su pasado e historia, en el sentido personal y sociocultural, resultó en una toma de conciencia existencial.

Desde el punto de vista clínico, los sobrevivientes de un trauma suelen sentirse trasladados -disociados - de la escena traumática como si la observaran desde cierta distancia. Van der Kolk y Van der Hart indican que, a veces, la escena traumática desaparece completamente para el sujeto por lo que las otras partes de su personalidad la asimila o la archiva en el fondo de la memoria (168). En cuanto al archivo de la memoria, Freud declaró que la memoria está archivada profundamente mientras Donald

³⁶ Según Caruth, estar traumatizado significa estar obsesionado por una imagen o un evento del pasado que vuelve en forma de analepsia, sueño, pesadilla o alucinaciones contra la voluntad (*Trauma* 4-5). La Capra confirma que se puede re-vivir la memoria traumática en el presente involuntariamente: “In traumatic memory the event somehow registers and may actually be relived in the present, at times in a compulsively repetitive manner. It may not be subject to controlled, conscious recall.... Traumatic memory ... may involve belated temporality and a period of latency between a real or fantasized early event and a later one that somehow recalls it and triggers renewed repression or foreclosure and intrusive behavior.” LaCapra continúa diciendo que cuándo se revive el pasado en el presente sin control, sería como si no hubiera diferencia entre el acontecimiento pasado y el presente: “one feels as if one were back there reliving the event, and the distance between here and there, then and now, collapses.” (89).

³⁷ William Brewer generaliza la definición de la memoria autobiográfica diciendo que es “memory for information related to the self” mientras la memoria personal es una imagen mental que corresponde con un episodio particular en la vida (26).

R. Spence cree que el pasado se reconstruye continuamente porque la memoria es vulnerable a los estímulos y las memorias substitutivas son mucho más comunes de lo que pensó Freud (citado en Ross 102-03).

Por su lado, Todorov explica que “la memoria no se opone en absoluto al olvido” porque la supresión de la memoria (el olvido) y la conservación de la memoria (el recuerdo) se equilibran entre sí; la interacción de estos dos términos forma la memoria (*Los abusos* 15-16). Pero, sin el perdón, la memoria enterrada se vuelve en un obstáculo para el presente, como lo ilustra María Luisa Elío en su obra. Ese olvido personal es también el olvido nacional que sufría España durante la posguerra frente a la memoria oficial impuesta por el régimen. Por eso, la recuperación de las memorias es importante para curar y liberar al sujeto de la represión. Freud nos dice que se puede recuperar cualquier memoria reprimida mediante el psicoanálisis y parte de la curación es transferir el recuerdo traumático, inflexible e invariable, a la memoria narrativa, un acto social (Van der Kolk y Van der Hart 163). La filosofía hermenéutica relaciona el proceso de la recuperación de las memorias reprimidas directamente con la narración (Ross, 107). Para las autoras de este corpus, el acto de escribir sus novelas resultó como un proceso terapéutico que les forjó el camino liberador del pasado asfixiante; lo que LaCapra llama “trabajo de elaboración” (*working through*) (21-22). A través de sus narraciones y sus técnicas estilísticas, las autoras podían denunciar el sistema patriarcal y la dictadura que las oprimieron. Sus narraciones les ayudaron a dar significado al pasado no solamente para sí mismas sino también para sus contemporáneas y las futuras generaciones españolas. A la vez, la liberación de las memorias reprimidas les ayudó a resolver los

conflictos interiores causados por la falta de su identidad femenina en una sociedad patriarcal.

Una de las autoras que se destaca del grupo³⁸ es María Luisa Elío ya que no ficcionalizó sus experiencias personales en su obra. Elío no solamente documentó en *Tiempo de llorar* sus reacciones y sentimientos de su viaje a Pamplona con su hijo (en el año 1970) sino que reflexionó sobre su vida entera en su intento de recuperar su niñez, el tiempo perdido y su identidad: “Y ahora me doy cuenta que regresar es irse [...] Al fin voy a volver donde las cosas no están ya. He vivido en el mundo de mi propia cabeza, el verdadero mundo quizá, y contando poco con el mundo exterior. Ahora al fin me atrevo a regresar donde la gente ha muerto” (19).

Tiempo de llorar consiste en entradas de un diario, monólogos interiores más epistolares a sus hermanas en México a quienes cuenta sus experiencias en primera persona. La segunda parte del libro se titula “Cuaderno de apuntes” que Elío escribió aparte de su viaje en diferentes épocas de su vida. Esta obra es más bien una colección de cuentos cortos basados en experiencias, traumas y memorias aisladas de su vida como adolescente y adulta exiliada en México. Incluye la obra “En el balcón vacío”³⁹ escrito en 1959, once años *antes* de su viaje de regreso a Pamplona con su hijo, Diego. El

³⁸ Ella misma nunca se clasificó como escritora profesional. Sin embargo, trabajó en películas y escribió cuentos para varios periódicos mexicanos.

³⁹ Elío estaba en Cuba con su esposo en el año 1959, pocos meses después de que Fidel Castro asumió el poder. Elío sintió que debía escribir su experiencia personal de la Guerra Civil ante la vista de los soldados bajando de la sierra “la forma en que iban vestidos, el ambiente que se respiraba en la capital cubana, todo le recordaba la guerra de España, lo que ella había vivido” (Alonso 143). Para Elío, la guerra vino en forma de un grito de una mujer que delató a la Guardia Civil a un republicano que huía por los tejados. Elío intenta entender la percepción del paso del tiempo y el miedo que la abrumó de niña: “¿A qué tenía entonces tanto miedo la niña, si sabía que a los niños buenos no se les castiga?” (124). Sus apuntes autobiográficos en el relato “En el balcón vacío” sirvieron como guión de la versión cinematográfica homónima (México en 1961-62). Era una película *amateur* rodada en blanco y negro. Los actores no eran profesionales y por la mayor parte, todos eran españoles exiliados y amigos de la pareja García-Elío. El director fue José Miguel García Ascot (1927-1986), refugiado español de padres exiliados y esposo de Elío de aquel momento. Dedicaron la película “A los españoles muertos en el exilio.”

cuento corto relata lo que Elío sentiría si volviera a su ciudad natal donde sufrió las consecuencias de la guerra de niñá y donde perdió su niñez. Desde un estado de ensueño, Elío narra en tercera persona su visión durante su viaje actual a Pamplona, fundamental en la recuperación de su pasado perdido.

Elío escribió un relato melancólico de su regreso nostálgico al pasado porque le fue terapéutico (Alonso “Una mirada hacia lo perdido” 143). Exiliada en México desde niñá, María Luisa vivía atrapada en su memoria. De niñá, vivió la irrupción de la guerra y (el 19 de julio de 1936) y fue testigo de la detención de su padre Luis Elío (juez municipal de Pamplona), por ser progresista. Pensando que su padre había muerto, María Luisa, su madre y dos hermanas mayores huyeron de Pamplona; quedaron atrapadas en Elizondo por tres meses antes de poder escaparse a Barcelona. Con tiempo y ayuda familiar, las mujeres lograron cruzar la frontera francesa unos meses antes de que terminara la guerra. Poco después, recibieron las noticias que el padre estaba vivo. Eventualmente éste logró fugarse de España, y a pie pasó a Francia - primero al campo de concentración de Gurs y luego a París donde se reencontró con su familia. Al reunirse con ella, era difícil para las mujeres reconocerle, por su cambio físico y moral; nunca sería el mismo hombre, “el anterior papá ya había muerto” (Elío 91).

El exilio salvó la vida de María Luisa, pero le costó su niñez y su identidad. Tras treinta años de exilio, la muerte de su padre y su divorcio (del director Jomi García Ascot), María Luisa decidió liberarse de su pasado y regresar a aquel lugar de su recuerdo. Pierre Nora indica que la búsqueda de la memoria propia se encuentra en la historia personal (13). No obstante, su búsqueda intensa va más allá de algunas de las otras novelas; la suya tiene que ver con el paraíso perdido de la infancia-inocencia en

plena guerra. En contraste con las novelas mencionadas donde, los lectores ven el desarrollo de las protagonistas, María Luisa hace marcha atrás con un retorno real e imaginario a su infancia, en la cual busca su identidad actual en la niña que era antes de la guerra.

Por años, mientras crecía en México, María Luisa tenía una sensación desagradable de vacío interior, con su ser perdido en el olvido. Se dio cuenta que ella vivía el pasado en un presente sin futuro: “¿Cómo puede haber un futuro sin pasado ni presente? No había nada.” (22). Quería encontrarse en sus raíces y comenzar de nuevo. Según Todorov, es fácil caer en la trampa de la memoria como hizo María Luisa. Se trata del “individuo que no consigue completar el llamado período de duelo, que no logra admitir la realidad de su pérdida desligándose del doloroso impacto emocional que ha sufrido, que sigue viviendo su pasado en vez de integrarlo en el presente, y que está dominado por el recuerdo sin poder controlarlo...” (*Los abusos* 33). María Luisa comprende que volver a Pamplona es la razón *sine qua non* para despedirse de su pasado.

Por eso, María Luisa regresó a su ciudad natal con su hijo Diego⁴⁰ para: “comenzar una historia sin historia; con una presencia, que era mi hijo, y con una ausencia total, que era yo” (22). Creo que aquí es importante señalar la oposición entre “historia sin historia”, es decir, el pasado vacío, y las palabras “presencia, que era mi hijo”, el futuro. Elío hace de los términos “pasado” y “futuro” una dicotomía semántica que se refleja en “ausencia” y “presencia”. Para ella, pasado y futuro no se vive como una continuidad temporal sino como un antagonismo: “Lo recuerdo todo, lo recuerdo

⁴⁰ En el momento de su viaje a Pamplona, su hijo Diego tenía más o menos la misma edad (6-7 años) que tenía María Luisa cuando se exilió.

como si el tiempo lo hubiera roto y las piezas no encajaran ya unas con otras. Me recuerdo a los siete años y casi podría asegurar que esa niña aun está ahí, en Pamplona” (20).

Una vez en Pamplona, en su propio “*lieux de memoire*,”⁴¹ where memory crystallizes and secretes itself” (Nora 7), sus memorias personales resucitan con el recorrido por las calles y casa de su niñez porque estos “lugares de memoria” le sirven como un ‘recordatorio’ y un ‘apoyo’ en su lucha contra el olvido (Ricoeur 41). Además, las nuevas experiencias de su hijo⁴² en su ciudad natal le recordaban las propias experiencias de su niñez. Una vez en Pamplona, la autora llegó a la conclusión de que el recuerdo es visible y verdadero; no se somete a los cambios como la realidad: “el recuerdo no es algo que uno inventa o cambia, es algo mucho más exacto que la realidad, dispuesta siempre a ser cambiada. En cuanto al recuerdo, es como una fotografía, como una tarjeta postal: fijo, incambiable” (22). No cabe duda que la imagen de la tarjeta postal se refiere a una idealización de su recuerdo. Una tarjeta postal siempre representa un lugar maravilloso que tiene el propósito de promover la belleza de un sitio. Es también el producto de una percepción única con un intento estético. Aquí se plantea una pregunta, si se puede dudar de los colores y de la representación que hacen las tarjetas postales de un lugar, también ¿podemos preguntarnos cuál es el nivel de certidumbre de su memoria? Aquí tenemos que entender que sus memorias no son fruto

⁴¹ *Lieu de mémoire* es el “sitio” de la memoria. Este “sitio” puede ser un elemento simbólico tal como archivos, museos, catedrales, palacios, cementerios, monumentos hasta conmemoraciones, rituales etc. Según Pierre Nora, estos sitios existen para ayudarnos a recordar el pasado y obstruir el olvido. También Paul Ricoeur indica que “these memory places function for the most part after the manner of reminders, offering in turn a support for failing memory, a struggle in the war against forgetting, even the silent plea of a dead memory. These places “remain” as inscriptions, monuments, potentially as documents, whereas memories transmitted only along the oral path fly away as do the words themselves” (41).

⁴² Al escuchar los coloquialismos, Diego se dio cuenta que no estaba más en su país. Este incidente le recordó a María Luis de su llegada a París: “me tiró la pelota a los pies gritándome: “*Eh toi, la nouvelle, passe moi la valle.*” Nunca olvidaría el nombre de pelota en francés.” (MLE 23).

de su pasado sino de la idealización de ese pasado. Es precisamente debido a esa idealización que contrariamente a la teoría de Spence que estipula que el pasado se reconstruye, para ella el recuerdo es “fijo e incambiable”.

Con su memoria visual se acordó de todos los detalles de su niñez, su casa, hasta el camisón que llevaba cuando tuvo que huir con su familia. Recordó cada rincón de su casa porque para ella, la casa “es algo tan personal que cuando le obligan a uno dejarla, la impresión no es de dejar una casa sino una persona; una persona que se quiere. Lo recuerdo muy bien.” (39). Este corresponde con el concepto que da Gaston Bachelard en su libro *The Poetics of Space*. La casa ampara, la casa tiene características maternas, es la matriz donde comienza la vida: “life begins well, it begins enclosed, protected, all warm in the bosom of the house”...when we dream about the house we were born in, we participate in this original warmth, in this well –tempered matter of the material Paradise” (7). Por eso para Elío la casa aquí representa el nido, un espacio acogedor sin peligro, un lugar que abraza y protege.

Durante su visita la autora se obsesiona con visitar su casa y entrar en ella. Sólo al observar la casa de una distancia, recuerda los detalles de su vida familiar, donde se sentaban sus padres y sus hermanas en la mesa, las canciones que cantaba su padre, etc. Cerca de su casa vive la familia política de su hermana Carmenchu⁴³ de quien María Luisa y su hijo fueron huéspedes. Desde la casa de Torres, puede ver la parte de atrás de su antigua casa “el balcón estaba vacío. Quedó vacío dentro de mí y ahora está vacío ante mis ojos. Más que vacío, ahora, al poder mirarlo, muerto” (45). Otra vez, los términos

⁴³ La cuñada de Carmenchu, Catalina era de México y su esposo Víctor era de Pamplona. Catalina conoció a María Luisa y sus padres en México mientras Víctor les recordaba a María Luisa y sus hermanas de niñas. La pareja representa una mezcla del pasado y del presente de María Luisa.

“vacío” y “muerto” nos reenvían a su pasado vacío y muerto. Así el balcón es lo que queda: nada, un esqueleto de su memoria.

Hasta ahora, María Luisa todavía no había tenido el coraje de visitar su casa; sólo la había visto por fuera a pesar de que en México había soñado subir y entrar a la casa con la fantasía de ver a su propia familia todavía viviendo felizmente allí. Tal como Bachelard teoriza, a través de los sueños, la casa antigua guarda los “tesoros” de su niñez. Y, sus memorias, su felicidad, se quedan protegidas en el espacio de la vivienda de su pasado (5-6). Con esperanzas de revivir este recuerdo y llenar el vacío que sentía, intentó visitar su casa pero la entrada le fue negada por el portero. Aquí es necesario hacer un paralelismo entre la distancia que se interpone entre México y España y de la acera de enfrente y su casa. Si la distancia se reduce, el esquema es igual y muestra que el problema de la imposibilidad de su recuerdo no viene del exilio sino del trauma de ser desarraigada no sólo de su niñez sino también de su identidad. Aquí el mar y la acera representan el puente inaccesible a la memoria reprimida. El rechazo simboliza la imposibilidad de regresar a su pasado. El portero, literalmente detiene todas las llaves, cierra para siempre la puerta de su pasado.

Además de los deseos de visitar su antigua casa para recuperar su pasado perdido, parte de su viaje era “hacer paso por paso” (61) lo que hizo con su familia en Pamplona durante la guerra. Con su hijo tomó el mismo autobús hacia Elizondo que con los suyos cuando escaparon. Allí, la joven María Luisa conoció a un preso llamado *el rojo* que fue asesinado. Le prometió que le recordaría toda su vida y de mayor, buscaría su nombre y su sepultura. En Elizondo, esta búsqueda la llevó al cementerio y a la fosa común – para los vencidos de la guerra – marcada con un mojón de cemento armado sin inscripción –

“tierra *non sancta*” (70). Mencionado este episodio, María Luisa manifiesta su pertenencia con los vencidos. Su intento de cumplir su promesa al “rojo” falla ya que nunca encuentra su nombre. El anonimato del rojo y la fosa común de los vencidos subrayan la ausencia de su propia identidad y a la vez enfatizan la política franquista de anegar la memoria de los vencidos e imponer la memoria oficial. Este último fracaso la empujó volver a México.

Antes de salir de Pamplona, desde la calle, María Luisa echa su mirada a su antigua casa y “ve” a sus padres sentados en el comedor. Para María Luisa, sus padres muertos siguen vivos allí en su casa natal, en el “paréntesis permanente e inalterable del recuerdo personal (Naharro-Calderón “Entre el recuerdo” 210). Finalmente intenta despedirse de ellos. Su vuelta a México implicó la pérdida total de su pasado, y se preguntaba cómo iba a llenar su soledad. Entendió que la sensación de vacío nunca iba a desaparecer a pesar de mantener las memorias vivas o muertas. Con esto, María Luisa entendió que su regreso a Pamplona nunca sería un regreso total (72).

De vuelta a México, está deprimida y no puede, una vez más empezar una nueva vida. Por primera vez en la obra, María Luisa lloró lo que había perdido: “Las lágrimas empiezan muy despacio a correr por mi cara” (98). Como otros exiliados del primer exilio⁴⁴ a las Américas (México en particular), María Luisa se llenó de nostalgia y esperanza de regresar a su tierra. Su estado de exilio corresponde a lo que Naharro-

⁴⁴ Juan Marichal dividió las fases del destierro según la geografía, el gobierno España y los factores internacionales. La primera etapa, 1939-1950 corresponde a la guerra mundial. Los desterrados esperaban que los acontecimientos mundiales posibilitaran la caída del régimen franquista y un pronto regreso a casa. Numerosos españoles se establecieron en México D.F. y Londres. La segunda fase 1950-1962 entrada española en la UNESCO, el concordato con el vaticano, el establecimiento de bases navales y aéreas estadounidenses y las Naciones Unidas aceptaron el régimen franquista. En este momento el centro político del exilio ya ha desplazado hacia Francia. La tercera fase, 1962-1969 corresponde al aumento de contacto entre los exiliados y los líderes españoles. La última fase, 1969-los años de la transición corresponde a la reorganización de los partidos políticos en España.

Calderón llama el infra-exilio: desde el destierro, la exiliada sueña con el regreso a su tierra natal, cautivada con el pasado; nunca se resigna a perder sus señas de identidad (*Entre el exilio y el interior* 38). Para María Luisa, la vuelta a su tierra natal tras muchos años no pudo cerrar la brecha cultural y política de su memoria y del presente: “Para ello, el exilio es un doble símbolo de lo vacío, una representación hueca de Jano, una descentrada y fantasmagórica experiencia para el sujeto que nunca reconcilia su ego desterrado con su id. Perdido, un ‘trompe l’oeil’ siempre cambiante, espacios falaciosos en un laberinto heteroglósico” (Naharro-Calderón “De exilios” 2). Esas lágrimas representan la derrota total de María Luisa. No tenía identidad y su personalidad se basaba en su imaginación de su pasado.

Al tratar de llenar el vacío del tiempo y lugar creado por el régimen y el paso de los años, María Luisa, recreó su propia memoria autobiográfica en su obra literaria. Sin embargo, María Luisa seguía perdida porque nunca podía llenar el vacío que sufría: “Tengo que tomar un nuevo hilo y hacer un nuevo círculo, pero no sé con qué” (27). Su sensación de ser una adulta fragmentada salió de la imposibilidad de recuperar su ser pasado. La fragmentación y la fragilidad de la identidad que sufría María Luisa, según Ricoeur, son el resultado de la inestabilidad de su memoria dolida y la relación dificultosa que tenía con el tiempo (81). Ya de regreso a México, María Luisa Elío no llegó a tolerar los fracasos de su búsqueda personal. Su vuelta física a Pamplona fracasó porque le fue difícil dejar sus recuerdos en el pasado. Aunque reconoció todos los lugares y personas tal como las recordaba en su memoria, no era el mismo porque ella no era más esa niña de su memoria. La desilusión de su pasado la llevó a una crisis nerviosa en que una noche abusó de los somníferos. María Luisa escribió sobre la experiencia de

su crisis nerviosa y su estancia en la *Maison de Santé* en un corto titulado “Locura” en su “Cuaderno de apuntes”. La gente como María Luisa que sufrió un trauma en su vida, tiene la experiencia de vivir en dos mundos distintos, “the realm of the trauma and the realm of their current, ordinary life” (Van der Kolk y Van der Hart 176). María Luisa no podía conectar estos dos mundos porque los vivía simultáneamente: “This simultaneity is related to the fact that the traumatic experience/memory is, in a sense, timeless” (Van der Kolk y Van der Hart 177). Su experiencia en Pamplona como adulta testifica que la memoria es individual y en su caso no pudo usarla como un puente que une el pasado al presente y el presente al futuro porque no logró vencer su pasado traumático.

Distinto a María Luisa Elío quien escribió su obra de la memoria de la niñez perdida por la guerra desde el exilio, la autora Carmen Laforet escribió su novela a partir de una memoria reprimida por los efectos de la posguerra desde el interior de la nación. En ambos casos, las autoras escribieron de experiencias que fueron retrasadas por acontecimientos traumáticos. Carmen Laforet tenía quince años cuando estalló la guerra y aún más, no vio directamente los conflictos de la guerra civil como Elío, porque vivió en las Islas Canarias lejos de la mayoría de los peligros de la guerra. Sin embargo, Laforet experimentó las aflicciones y los traumas de la posguerra cuando se mudó al continente para asistir a la universidad (Barcelona).⁴⁵ Sus observaciones y experiencias traumáticas de su estancia en Barcelona formaron la base de su novela premiada *Nada* (1944). Las distancias de tiempo y espacio de sus experiencias a la publicación de su novel son más cercanas de cuando Elío escribió su obra. De una memoria reciente,

⁴⁵ “A su modo, Carmen Laforet es una chica rara e inhabitual que, lejos de hundirse ante el deterioro familiar y la irrespirable atmósfera de posguerra que encuentra en Barcelona, afianza su independencia en un mundo hostil y busca en la universidad la libertad y la frescura que no encuentra entre los suyos” (De la Fuente 76).

Laforet no solamente recuenta los recuerdos de una protagonista adolescente que proyecta las circunstancias de la narradora adulta, sino incluyó las memorias traumáticas relatadas de sus parientes.

La novela está dividida en tres partes principales que corresponden a la reconstrucción de la memoria de Andrea a través de un año marcado por los cambios de las estaciones,⁴⁶ sus experiencias y su maduración. Andrea es a la vez la protagonista, narradora y escritora de sus pensamientos y acciones; una extensión de su propia creadora, Laforet.⁴⁷ Su voz adulta narra en primera persona su memoria compuesta de sus experiencias y observaciones de su adolescencia durante un año fundamental: sus recorridos por las calles de Barcelona herida y emergente de la guerra, la Universidad y su estancia con su familia desconocida en la casa de la calle Aribau. La novela no sólo recorre el pasado de Andrea y sus peripecias de encontrar su propia identidad y libertad sino revela los problemas colectivos (causados por guerra) que se quedarán en España durante décadas del porvenir (Schneider 12). La novela es una representación de las devastaciones físicas y psicológicas de la inmediata posguerra y la represión del principio del franquismo. Como observadora, Andrea recuenta su historia desde el punto de vista de un testigo en que reconstruye el transcurso de un año en lo cual se revela los secretos tórridos de los habitantes de la casa, se hace mejor amiga de Ena, una estudiante universitaria de la clase alta,⁴⁸ y se desilusiona con el amor. Laforet teje dos voces a la

⁴⁶ La Andrea madura recuerda el año por las diferentes estaciones y las sensaciones que conllevan: “Me acuerdo de las primeras noches otoñales y de mis primeras inquietudes en la casa [...] De las noches de invierno [...] Más tarde vinieron las noches de verano” (Laforet 212).

⁴⁷ Además de las muchas similitudes entre Andrea y la misma autora, Laforet nunca ha aprobado que *Nada* es una autobiografía (De la Fuente 72).

⁴⁸ Los estudiantes universitarios viven las consecuencias de la posguerra y nunca habla de las políticas que causó la guerra porque era cosa de otra generación. Hablan del problema corriente: la escasez de los alimentos, un tema recurrente entre ellos. “Estamos hambrientos – cartillas de racionamiento: una increíble

vez, una dominante conservadora y otra silenciada audaz notable hacia el final de la novela. Es decir, la Andrea que cuenta la historia no es la misma muchacha que llegó aquella noche a la Barcelona de posguerra sino una autora madura que refleja, recuerda y enfoca en los acontecimientos de su pasado como una adolescente inmadura.

Aunque Andrea recorre la ciudad, la mayoría de la rememoración está ambientada en la casa familiar de la calle Aribau. Es el lugar de las memorias de sus parientes donde habían vivido las ilusiones de un futuro optimista hasta el conflicto bélico. El presente estado físico de la casa opone el recuerdo simpático de Andrea donde pasó “las temporadas más excitantes de mi vida infantil... ¿Todo esto podía estar tan lejano?” (22). Con ese recuerdo de su infancia, Laforet marca la distancia temporal entre la preguerra, los tiempos mejores, y la posguerra: la rápida decadencia.

Esta misma casa que una vez alojaba memorias agradables, ahora le da a Andrea “una sensación de inseguridad” (23). La casa familiar, arruinada por las consecuencias bélicas y la escasez, es una inversión y una distorsión del aspecto de la casa tradicional que solía ser un espacio “seguro” designado a las mujeres españolas (Rodríguez 27). En vez de ser un “lugar seguro” que protege a sus habitantes y sus posesiones como describe Bachelard, la casa en la calle Aribau le da asco a Andrea porque es nada más que una huella de los acontecimientos traumáticos que sufrió la familia durante la guerra y la violencia doméstica de la posguerra (Schneider 5). Asimismo, la casa representa el micro espacio de la restricción, el racionamiento, y el hambre de un tiempo pasado de la historia española.

reducción para los que no hemos pasado hambre durante la guerra, una continuación de bajas calorías para los que sí la pasaron-” (Laforet ctd. De la Fuente 78).

La casa oscura y cerrada produce un aire que Andrea describe como si “estuviera estancado y podrido” (14-15). Esa descripción nos da la impresión que las personas están detenidas en el pasado, pudriéndose en la casa. Según Schneider, el espacio de la casa no solamente refleja el estado mental de los habitantes sino también es metafórico del ambiente social de la posguerra (5). Asimismo, la casa sucia y poco acogedora le parece “una casa de brujas” cuyas “paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza” (Laforet 17).

No solamente los daños físicos de la guerra son evidentes sino que también los psicológicos se presentan en su familia. La familia de Andrea es disfuncional y anti-burguesa cuyos desacuerdos, personalidades y derrota financiera chocan con la unidad familiar tradicional de su amiga Ena que personifica la España privilegiada, la clase burguesa, la responsabilidad y la eficiencia: los ganadores de la Guerra Civil. Andrea, percibida como una “chica rara,” intenta ocultar su historia personal para poder asimilarse a una clase social económicamente fuera de su alcance: “Me juré no mezclaría aquellos dos mundos que se empezaban a destacar tan claramente en mi vida: el de mis amistades de estudiante con su fácil cordialidad y el sucio y poco acogedor de mi casa” (62-63). A pesar de sus esfuerzos de asimilarse, Andrea se siente rechazada de ese mundo adinerado, especialmente de su amigo Pons, y se ve forzada regresar a su ambiente, tal como Cenicienta. Este rechazo es metafórico de la división socio-económica de la comunidad de la posguerra, representativa de los vencidos y los vencedores que perdura para cada protagonista de la novela. El resultado de la guerra dejó innegables cicatrices mentales entre los protagonistas masculinos y las femeninas forzándoles a reprimir sus memorias.

Por ejemplo, además del silencio impuesto por el régimen, los tíos Juan y Román escogieron voluntariamente callarse y reprimir su memoria en vez de reelaborar los acontecimientos traumáticos, como sugiere LaCapra. Juan y Román guardan muchos secretos entre ellos con resentimiento y tensión; no hablan de su participación en la guerra ni del pasado. Sólo través de los cuentos de Gloria, la abuela y sus propias observaciones, Andrea se entera de su involucración y la tortura que Román aguantó por ser espía: “Por aquellos días vinieron a buscar a Román y se lo llevaron a una checa; querían que hablara y por eso no le fusilaron” (52). Román culpa a Gloria, la esposa de su hermano, por su detención. Por consiguiente, ningún de los tíos se recuperó emocional o económicamente de la guerra y por lo tanto, no contribuyen al bienestar de la familia sino que se aprovechan de la sociedad en cuando puedan.

El comportamiento de los tíos es un ejemplo de las posibles consecuencias de un pasado traumático y reprimido. Es decir, los tíos respondieron en una manera negativa y violenta hacia las nuevas circunstancias que salieron de los traumas de la posguerra. No encajan con las pautas del modelo franquista de conducta patriarcal: protector, proveedor, fuerte, autoritativo, etc. como Luis, el padre de Ena.⁴⁹ Simbolizan la cara negativa y agresiva del tal modelo nacional que se aprovecha de las mujeres vulnerables. Por ejemplo, frustrado por su falta de éxito y autoridad Juan suele ser bruto y violento hacia su mujer, Gloria. Su hermano, Román, es músico y un seductor místico, que ha tenido relaciones negativas e inapropiadas con varias mujeres (Gloria, Margarita y luego su hija Ena). Asimismo, se muestra superior sobre los demás y atormenta a sus parientes salvo a

⁴⁹ Es amable, trabajador, emprendedor, activo pero a su vez: “era una de esas personas que no saben estar solas ni un momento con sus propios pensamientos. Que no tienen pensamientos quizá” (Laforet 272). Al ser el hombre modelo, Luis perdió su individualización y se hizo conformista, hasta trabajar en el negocio familiar de su esposa. Su falta de pensamiento se puede leer como el de un seguidor callado.

Andrea, su madre y la criada. Después de la guerra, Román sigue leal a los “rojos” y participa en actividades clandestinas y ganándose la vida secretamente en negocios “sucios”. Frente a su hermano, Juan, un pintor fracasado, adoptó la resignación y no cuestiona la autoridad del régimen. Desde que está desempleado e incapaz de proveer a su familia, Gloria aprende a mantenerlos económicamente aunque sea de una manera poco convencional: partidas de naipes nocturnas y venta de artículos de la casa. A pesar de todo, la verdad es que Gloria no puede salir de las garras abusivas de Juan y de la opresión de la casa por el miedo de estar sola y el poco cariño que se le tiene.

Frente al silencio de los hombres, las mujeres de la novela hablan de la destrucción y el sufrimiento, reelaborando el trauma para sobrellevar las atrocidades de la guerra y de la posguerra. Andrea escucha los cuentos bélicos de la abuela, Gloria y su tía Angustia. Las mujeres tampoco revelan exactamente lo que pasó durante la guerra sino que cuentan historias desconectadas de sus experiencias personales. Andrea no participa en la conversación sino que se convierte en la receptora de ellas, un testigo secundario, o sea recibe el testimonio desde la posición de una oyente resistente: “Días llenos de historias, demasiadas historias turbias. Historias completas [...] Historias demasiado oscuras para mí. Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea...” (Laforet 43). Es de notar que las historias oscuras son referencia de lo que sufrió la familia durante la guerra lo cual relaciona Andrea con el olor podrido de la casa.

La conversación entre la abuela y Gloria, lo que Schneider identifica como “conversación testimonial” (7), es nada más que fragmentos de un pasado ocultado sin un orden lógico y salta del presente al pasado. La conversación desconectada es tal como

Van der Kolk y Van der Hart la teorizaron: la memoria de la experiencia traumática es eterna y es difícil transferirla a una historia narrativa con un comienzo y un fin definitivos. Entonces se cuenta como una “re-experiencia” (177). Además, durante la misma conversación, la abuela y Gloria se interrumpen constantemente con sus comentarios de acontecimientos personales (de la guerra, de los tíos y la aventura amorosa de Don Jerónimo y Angustias). La falta de un orden lógico y las interrupciones dificultan a Andrea para seguir el hilo narrativo porque la línea cronológica se interrumpió por los eventos traumáticos. Según, Dori Laub, el papel del oyente es de comprender lo mejor posible los trocitos inconexos, aunque se arriesgue a involucrarse emocionalmente con el trauma y las víctimas del acontecimiento traumático (“Bearing Witness” 71-72).

Cuando Gloria le cuenta su historia personal (su matrimonio con Juan, el nacimiento de su bebé y el hambre que sufrió) usa las expresiones “como una novela de verdad” (43) y “el final de una novela” (53). Según Schneider, Gloria “desestabiliza su relación con su pasado” porque “le parece ficticia aunque sea verdad” (9). Le pareció ficticio porque Gloria no asimiló los eventos traumáticos en el momento que ocurrieron. Para relatar el testimonio de Gloria, Laforet emplea las elipsis para destacar la quiebra de la temporalidad lineal y la dificultad de contar de su memoria en un orden lógico. Gloria no se enfoca tanto en los detalles sino más bien sobre el sentimiento de soledad, especialmente durante el parto de su niño. Recuerda que su hijo nació cuando los nacionalistas entraron en Barcelona. No obstante, no recuerda qué le pasó al bebé sino que ella tenía miedo y estaba sola en un momento tan importante en su vida. Por lo tanto, las pausas entre su narración no necesariamente representan un fallo en su memoria, sino

una demora causada por los efectos del trauma como teoriza Caruth (17). Las pausas también reflejan la dificultad que Gloria tiene buscar las palabras apropiadas para narrar. Por ejemplo, Gloria dice “No te quiero decirte lo que padecía aquellos meses” (53). Schneider teoriza que “no quiero” indica más bien “no puede” porque le falta el lenguaje adecuado para expresar el trauma (9). Con la falta de palabras y el silencio, Laforet dibuja una imagen de la mujer abnegada, sumisa y sacrificada en el personaje de Gloria.

Al escuchar la conversación entre la abuela y Gloria, atrapada en la casa asfixiante, Andrea sufre la experiencia retrasada del trauma de sus parientes. Como testigo mudo, Andrea no solamente sufre el mismo trauma psicológico de sus parientes sino que también padece físicamente una fiebre alta por varios días: “Yo no estaba dormida. Y creo que recuerdo claramente estas historias. Pero la fiebre que me iba subiendo me atontaba....Estuve con fiebre varios días” (54). Al final de la “conversación testimonial”, Andrea es un ejemplo de cómo el trauma es transmisible a través del testimonio, causándola enfermarse. Dori Laub reflexiona que al escuchar un testimonio por una víctima de un acontecimiento traumático: “By extensión, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience the trauma in himself” (“Bearing Witness” 57). Aunque el testigo-oyente tenga dificultades con el testimonio, como el caso de Andrea, nunca sufrirá al extremo como la víctima del trauma (“Bearing Witness” 58).

Además de los testimonios, Laforet señala la falta de libertades y opciones de vida y la hipocresía religiosa de la época a través de las “mujeres fantasmales.” Frente a la abuela, quien es arraigada en la religión católica y los valores patriarcales, la tía

Angustias⁵⁰ usa las normas tradicionales cuando le resultan convenientes. Para compensar su falta de esposo y seguir una vida honrosa, Angustias decide entrar en el convento. Con el desarrollo de la historia, se revela que en el fondo, la tía Angustias es hipócrita porque tuvo relaciones dudosas. No tenía el coraje de desafiar los convencionalismos y escaparse con su amante, Don Jerónimo, su jefe casado. Irónicamente, la tía traicionó los mismos valores que trató de imponer a su sobrina. Creyéndose mártir, Angustias huye a un convento, no por la vocación religiosa sino por su debilidad e incapacidad de tener una doble vida. En su despedida a Andrea, la tía Angustias nunca admite su error sino que le dice: “sólo hay dos caminos para la mujer. Dos únicos caminos honrosos...Yo he escogido el mío y estoy orgullosa de ello” (101). Angustias no encontró su felicidad ni su autoestima en el amor como esperaba de su príncipe azul. La tía no es la nueva mujer emergente de la guerra como Andrea que busca su propia independencia, sino que se esconde en las tradiciones antiguas, “como una novela del siglo pasado” imitadas por la Sección Femenina. En el claustro, Angustias se aísla voluntariamente de la familia, de la sociedad y de su deshonor.

No obstante, antes de marcharse, Angustias avisa a Andrea sobre Gloria “la serpiente maligna,” quien asocia su llegada a la casa con los cambios negativos al final de la guerra: la casa “no es ya lo que ha sido...porque antes era como el paraíso y ahora... con la mujer de su tío Juan ha entrado la serpiente maligna. Ella lo ha emponzoñado todo” (Laforet 102). En vez de darse cuenta de que el ambiente decadente y la “locura” de la abuela son por los resultados de la guerra, Angustias culpa a Gloria. Vemos que antes de la guerra, la abuela “una santa” (103), era capaz de aguantar los eventos

⁵⁰ La tía crea “angustias” para Andrea con sus reglas estrictas e imposiciones sobre el comportamiento adecuado de una adolescente joven. Según Andrea, su tía le quita la felicidad a cada oportunidad.

traumáticos. Pero, el enloquecimiento causado por los sufrimientos de la guerra no tuvo afecto hasta después a causa del tiempo latente como teoriza Caruth. La posguerra y sus consecuencias presentan una dicotomía entre las dos mujeres: Angustias se encierra en la clausura mientras Gloria lucha por salir de las ruinas.

A pesar de su lucha, Gloria, tal como Angustias, la abuela y Margarita (la madre de Ena), se ve atrapada en el papel femenino tradicional que limita su libertad. Cansada de los conflictos familiares y las garras patriarcales, en un acto vengativo, Gloria, por la segunda vez, denuncia a Román por sus negocios sucios para poner fin a su maldad. No obstante, la denuncia y la internalización de sus secretos pasados llevaron a Román a suicidarse. Su muerte me hace recordar a Rafael en *El Sur* cuyo silencio sobre el pasado le prohíbe asumirlo y a su vez, entra en una decadencia que le lleva a su suicidio. Sin embargo, con la denuncia, Gloria se liberó a sí misma y al resto de la familia de la influencia negativa de Román.

Sin la presencia de su tía y los secretos, Andrea se ve liberada con mejores posibilidades de buscar su independencia y conoce a un grupo de estudiantes bohemios de la universidad: la emergencia de una nueva generación. Sin embargo, liberarse de los convencionalismos no fue fácil porque experimentó desilusiones personales cuando intenta tener relaciones con Gerardo y luego con Pons. Gerardo trata a Andrea superficialmente y la rebaja con sus consejos paternos por estar sola en las calles. Al tratarla como un objeto inferior, Gerardo muestra su autoridad patriarcal. Asimismo, Gerardo le arruinó el romanticismo de su primer beso el cual perdió su importancia. El disgusto del beso va más allá del rechazo de contacto carnal sino es un rechazo del discurso patriarcal que Gerardo representaba. A continuación, Pons le invita a su primer

baile. Conmovidamente, Andrea sueña con el cuento de la Cenicienta – la muchacha pobre salvada por el príncipe azul: “mil instintos de mujer; una emoción como de triunfo, un deseo de ser alabada, admirada, de sentirme como la Cenicienta del cuento, princesa por unas horas, después de un largo incógnito” (214). Tal como con su primer beso, la ilusión de su primer baile fue destruido por sentimientos de rechazo por la madre de Pons. Pons no es capaz de consolar a Andrea ni salvarla de su pobreza. Este rechazo no solamente señaló la diferencia entre sus clases sociales sino que también desmitificó las novelas rosas y ‘felices para siempre’ con la cruel realidad de las relaciones amorosas “reales.”

Hacia el final de la segunda parte de la novela, se hace patente que la narradora es ya la Andrea madura, reflejándose sobre su adolescencia años después. Laforet emplea el uso del verbo en el presente que contrasta con la mayoría de la narración en el tiempo pasado, por ejemplo: “Me viene ahora el recuerdo de las noches en la calle de Aribau. Aquellas noches que corrían como un río negro, bajo los puentes de los días, y en las que los olores estancados despedían un vaho de fantasmas” (212). Para Andrea madura, la casa en la calle de Aribau ya es un recuerdo subrayado evidente en a través de “los olores estancados”.⁵¹ Asimismo, “un vaho de fantasmas” nos hace pensar que el trauma posea una calidad inolvidable en el presente: “trauma assumes a haunting quality, continuing to possess the subject with its insistent repetitions and returns” (Whitehead 12).

El rumbo de su vida cambió drásticamente cuando aceptó la invitación de su amiga Ena para salir de Barcelona e irse a Madrid a trabajar en el despacho de su padre y estudiar en la universidad allí. Andrea dejó la locura y los fantasmas de la casa de la

⁵¹ Según Schneider, Laforet se refiere al olfato varias veces a través de la novela por ser el sentido que mejor conecta a la memoria donde se quedará detenido para siempre (11).

calle de Aribau y a su inestable familia a cambio por la seguridad de una familia tradicional, privilegiada y la oportunidad de embarcarse en una nueva vida ordenada en Madrid. Sin embargo, según la Andrea adolescente, no le pasó absolutamente *nada* durante aquel año en Barcelona:

Bajé la escalera despacio. Sentía una viva emoción. Recordaba la terrible esperanza, el anhelo de vida con que las había subido por primera vez. Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces (Laforet 294).

Esta última reflexión antes de marcharse vuelve al comienzo de su experiencia cuando llegó aquella primera noche a Barcelona “una aventura agradable y excitante.” Con la misma maleta vieja atada con una cuerda, sale para “los horizontes de la salvación” (Laforet 11, 293). Es interesante notar que su salvación significa salir de Barcelona (baluarte de la República), rechazar su familia vencida por la guerra y aceptar la familia modelo, tradicional y burguesa, en la Madrid franquista.

Al salir de Barcelona, Andrea tiene un punto de vista más maduro de aquel año de “nada” reconstruido por memorias. Esa “nada” era su vida cotidiana: las historias de Angustias, la abuela y Gloria; el melodrama de Román; Ena y su madre; Gloria y Juan; las ambigüedades amorosas, etc. Al contrario de su creencia de adolescencia, a la conclusión de su año en la calle Aribau, son exactamente sus experiencias de sobrevivencia, las memorias de la guerra de sus parientes y sus observaciones de la lucha diaria de los individuos familiares de la posguerra (de una España todavía atormentada y

dividida) las que eventualmente formarán la ideología futura de la protagonista y a la vez, recordarán a los lectores sobre la vida de aquel tiempo. Andrea ha cambiado mucho y ha sido capaz de encontrar su identidad y libertad. Aunque el tono de la novela es pesimista, y hay un sentido vacío, de “nada”, la novela se cierra en un círculo abierto y termina con esperanza cuando deja detrás la influencia negativa y el espacio oprimente de la casa de la calle de Aribau.

De una manera parecida, Ana María Matute continúa el tema del trauma de una niña/adolescente que persiste en su novela *Primera memoria* (1960 Premio Nadal). Las dos novelas comparten muchas semejanzas como al técnico estilístico, argumentos y protagonistas cuyas narraciones, observaciones y vidas llevan adelante los argumentos. Como Laforet, Matute vuelve a su memoria del pasado a través de la escritura. Su novela, dividida en tres partes, es puramente ficticia; sin embargo hay varios elementos autorreferentes como la figura de su tata Anastasia en el personaje de Mauricia (su aya), su muñeco negro de trapo (Gorogó), su teatro de marionetas, su conocimiento de la España rural y su rebeldía contra la iglesia católica – lo cual usa para expresar sus pensamientos y opiniones de la guerra civil y el régimen franquista (De la Fuente 132).

Como Laforet, Matute impone una narración que es un discurso de doble voz que contraste dos perspectivas, la narradora adolescente del pasado y la narradora madura del presente (Riddle 17) creando un tejido de la conciencia y la lucha del pasado de Matia adolescente (la protagonista) con el presente de Matia adulta (la narradora). A través de la narración, monólogos interiores de la concienciación de Matia adulta aparecen entre paréntesis, forzando al lector aceptar su punto de vista. Margaret Jones refiere a esta técnica narrativa como “parenthetical interior monologue [...] random thoughts are

superimposed on the narration with the cinematographic effect of a montage of memory-images” (Mayock 90). Los pensamientos de Matia no me parecen tan al azar como dice Jones sino más un examen de sus decisiones y pensamientos adolescentes en su conciencia adulta. No obstante, para lograr un ensamblaje de memorias, Matute cambia el verbo del pretérito al presente para marcar la separación temporal y el cambio de perspectiva que la Matia madura es capaz de entender mejor años después. A la vez, Matute utiliza los paréntesis para interponer los comentarios y pensamientos de otros personajes que se manifiestan en monólogos, dando al lector diferentes versiones de la misma realidad. Con este estilo narrativo, lleva adelante los temas de la soledad, el aislamiento, la pérdida de inocencia (como María Luisa Elío) y “la traición de los ideales al pasar de la niñez al mundo adulto” (De la Fuente 133).

Matia, huérfana de madre, de padre desaparecido en guerra y su aya enferma, tiene catorce años cuando llega a la casa de su abuela en la isla de Mallorca. Frente a Andrea, casi una adulta buscando independencia y libertad Barcelona, Matia recuerda su transición de la niñez al mundo de la adultez, lleno de traición, amor y guerra. A diferencia de Laforet, Matute localiza a la protagonista en el momento traumático- el inicio de la guerra- con la ansiedad y la violencia perdurables no solamente para la niña sino también para la adulta que recuerda. Cuando la Guerra Civil estalló en pleno verano, Matia se encuentra atrapada contra su voluntad en la isla de Palma de Mallorca con su primo Borja⁵² bajo el control tiránico de su abuela, Doña Práxedes. Hay que notar que la novela apareció dos décadas después del fin de guerra marcando una

⁵² Los primos se encuentran sin opciones quedarse juntos en la casa de la abuela mientras sus padres están luchando en el frente en lados opuestos. A pesar de que Borja era un adolescente con poco moral dado que chantajeaba y robaba con habilidad, según Matia adulta, lo que les unió aquel verano fue la soledad: “Me pareció que era verdad, que estaba muy solo, que yo también lo estaba y que, tal vez, si no hubiera sido por aquella soledad, nunca hubiéramos sido amigos” (Matute 49).

distancia temporal entre el desarrollo de los acontecimientos y la narración: el recuerdo. Como su protagonista, Matute era joven (tenía diez años) cuando estalló la guerra. Entonces, a través de su novela, intenta duplicar los eventos traumáticos de su niñez que no recibió a su consciencia hasta décadas después por ser muy joven y traumatizada por ellos (Schneider 12- 13).

Según Caruth, “trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena” (91). Por eso, Matia adulta explora las memorias y los eventos traumáticos de su pasado recordando “amargamente a Matia adolescente que recuerda con nostalgia a Matia infantil” (Riddle 73), como si fuera una muñeca rusa, quitando las capas del pasado negativo para llegar a la época feliz de su vida que era su infancia- viviendo con su padre y su aya. Matia guarda esos recuerdos alegres en su armario como si fueran un tesoro digno de la protección de los demás: “Dentro del armario, estaba mi pequeño bagaje de memorias: el negro y retorcido hilo del teléfono, con su voz, como una sorprendente sangre sonora. Las manzanas del sobrado, La Isla de Nunca Jamás con sus limpiezas de primavera...” (101).

Por vivir en una isla controlada por los sublevados, como Andrea, Matia tampoco padeció directamente los horrores ni los conflictos de la guerra que ocurrieron en el continente. En vez, Matia y su primo Borja viven la guerra como si fuera una película por las noticias que reciben de los sirvientes de la abuela, y sufren de la ansiedad que domina la isla: “Dicen que en el otro lado están matando familias enteras, que fusilan a los frailes y les sacan los ojos...y que a otros los echan en una balsa de aceite

hirviendo...” (14). Sin otras opciones, Matia y su familia (abuela, tía y primo) pasaban los primeros meses de la guerra “en el silencio de aquel rincón de la isla, en el perdido punto en el mundo que era la casa de la abuela” (14). Esta vez, no solamente es la casa que confina a la protagonista a un espacio cerrado sino que también la aísla para vivir en una “isla” y la asfixia aún más.

Por causas de la guerra, la unión de la familia es interrumpida y la presencia física de los hombres en la isla es mínima, sin embargo, las reglas siguen siendo las del mundo masculino e impuestas por una mujer, la abuela de Matia, doña Práxedes cuyos poderes alcanzan más allá de los límites tradicionales de la casa. Ésta se alía con el Monseñor, los Administradores (el policía) y los ricos derechistas del pueblo. A pesar de ser mujer, la gente respeta y a la vez le tiene miedo de la abuela porque es muy probable que sea la persona más poderosa de la isla, una tirana amarga y cruel. Ella misma representa la riqueza, la religión católica y el sistema tradicional patriarcal de los que Matia quiere escapar y de los que el régimen venidero manipulará por su beneficio.⁵³

Mientras se desarrolla la guerra en el continente, la pequeña isla mallorquina se transforma en un microcosmo de los conflictos políticos de España. Sin embargo, desde la perspectiva adolescente, el mundo de la pequeña isla se dividió entre adolescentes y adultos. Para liberarse del mundo adulto y sobre todo de su abuela tirana, Matia se lanza a la calle con su primo Borja, en búsqueda de aventura. Sus aventuras estivales revelan los misterios de la isla: el vergonzoso mundo sexual de los adultos, la muerte, la traición, la delación y sobre todo su propia cobardía (Pérez 107). Aun con sus aventuras, los niños sufren del aislamiento causado por la guerra: “Nos aburríamos y nos exasperábamos a

⁵³ A través de los protagonistas, Matute muestra la unión de la riqueza, la iglesia católica y la política conservadora. Los habitantes restantes (que no salieron a la guerra) representan la división socio-política e ideológica de la Guerra Civil.

partes iguales, en medio de la calma aceitosa, de la hipócrita paz de la isla. Nuestras vacaciones se vieron sorprendidas por una guerra que aparecía fantasmal, lejana y próxima a un tiempo, quizá más temida por invisible” (Matute 15). Para ellos, el trauma de la guerra, físicamente lejos vino de “sorpresa” con una calidad “fantasmal” presente en la isla que vuelve a obsesionar a sus víctimas a través de la novela.

Los conflictos y la división socio-económica/política de España, se presentaron aún hasta en las pandillas de los niños de la isla: los hijos de los obreros contra los hijos de los licenciados. Los niños luchan con las armas e ideologías de sus parientes paternos: Borja tuvo la carabina y el viejo revólver de su abuelo mientras Guiem y su pandilla los ganchos de la carnicería hechos por su padre el herrero de la isla. Tal como los adultos que luchan en el frente continental, hermano contra hermano, las peleas entre las pandillas son atroces e incomprensible para Matia: “Era una guerra sorda y ensañada, cuyo sentido no estaba a mi alcance, pero que me desazonaba, no por el daño que pudieran hacerse, sino porque presentía en ella algo oscuro, que me estremecía” (97-98). Esta micro-guerra entra las pandillas refleja la experiencia traumática de la verdadera guerra que Matia no podía entender como adolescente, dejándola sentirse amenazada y sola. La violencia y la presencia de la guerra se hacen tangibles para los primos, Matia y Borja, cuando encuentran el cuerpo de José Taronji, un republicano asesinado.

El encuentro del cuerpo muerto es fundamental en el argumento de la novela porque es la pérdida de su inocencia infantil y la forzada entrada al mundo sórdido y secreto de los adultos. Asimismo, esta memoria vuelve a atormentar a Matia en su adultez por ser su primera memoria traumática. Al descubrir el cuerpo con su primo Borja y encontrarse con Manuel Taronjé (el hijastro del asesinado), Matia no comprende

claramente la escena que ve. Conuerdo con Schneider cuando dice que Matute establece su memoria como una “experiencia retrasada del trauma” y que la “consciencia adulta de Matia está condenada a repetir en la memoria esta escena que ella no comprendió cuando era niña” (16): El cuerpo del hombre seguía pegado como un marisco a la quilla de la *Joven Simón*. No recuerdo si tuvimos miedo. Es ahora, quizá, cuando lo siento como un soplo, al acordarme cómo nos habló. Aun veo los juncos, tan tiernos brotando de la arena, y el azul violento de las pitas” (Matute 41). Aquí, Matia adulta rememora en el presente la sensación que sintieron en aquel momento del pasado al encontrar el cuerpo muerto. Con el “no recuerdo” años después del evento, Matute muestra la dificultad de asimilar un evento traumático mientras se desarrolla. La memoria vuelve “como un soplo” para Matia y le obsesiona tanto que recuerda todos los detalles del pasado como si estuviera viviéndola de nuevo (Schneider 16). Esta conducta obsesiva es categorizada por LaCapra como “reactuación” (*acting out*), repitiendo la escena traumática, “as if one were back there in the past reliving the traumatic scene” (21).

Matute emplea la repetición para mostrar el proceso de absorber conscientemente la muerte del hombre. A principio, Matia se resiste a contemplar el cadáver y se enfoca en la presencia de Manuel. Poco después, se pregunta: “¿Cómo habrá llegado aquí sin barca?”, dándose cuenta que, “han tirado al hombre, lo han despeñado rocas abajo” (Matute 41). Por fin, en “aquel gran silencio” Matia se dio cuenta que “Ese hombre está muerto, lo han matado. Ese hombre está muerto” (41). Con la repetición de las palabras “está muerto,” el trauma no fue experimentado la primera vez, sino en las repeticiones (Schneider 17).

Para intentar entender la escena en que está, Matia salta inconscientemente al pasado y recuerda una conversación que oyó por casualidad entre los sirvientes de su abuela en su dialecto. La razón del asesinato y el descubrimiento del cuerpo se van develando mediante secuencias retrospectivas, tal como una memoria traumática vuelve a obsesionar a su víctima. Por esas secuencias retrospectivas, la temporalidad de la narración se fragmenta cuando Matia recuerda cómo Es Ton le cuenta a su esposa Lorenza que los hermanos Taronjé (primos de José y los secuaces de la abuela) han llevado a cinco hombres a punta de pistola: “(Los Taronjé, Lauro el Chino, Antonia... Y también Lorenza, la cocinera, y Es Ton, su marido. Hacía unos días: “Los han metido en el corral a los cinco. Se subieron al muro los dos Taronjé y sus compañeros los apuntaron con las pistolas. Y ellos sin hablar, callados...)” (Matute 41). Matute usa paréntesis más elipses para marcar la intrusión de la conversación en su recuerdo, rompiendo el hilo cronológico narrativo de la historia (Schneider 17-18).

Al recordar la escena pasada, Matia adulta intenta incorporar a su consciencia la muerte de Taronjé. Otra vez, Matute usa la técnica de la repetición para describir la escena traumática que Matia adulta está experimentando: “Era verdad: aquel hombre caído, pegado a la *Joven Simón*, estaba muerto [...] Estaba allí un hombre muerto, lanzado por el precipicio hasta la ensenada [...] parecía mentira, parecía algo raro de pesadilla” (Matute 43). La repetición y las frases “parecía mentira”, “algo raro de pesadilla” indican la resistencia de la consciencia de reconocer el acontecimiento y la irrealidad de ello aunque sea real. Las palabras “mentira” y “pesadilla” muestran como un evento traumático es una experiencia retrasada para la víctima. Sin duda, el recuerdo vuelve a lo que no pudo comprender la primera vez:

The repetitions of the traumatic event – which remain unavailable to consciousness but intrude repeatedly on sight – thus suggest a larger relation to the event that extends beyond what can simply be seen or what can be known, and its inextricably tied up with the belatedness and incomprehensibility that remain at the heart of this repetitive seeing (Caruth 92).

Matute muestra la dificultad de comprender el asesinato de Taronjé no solamente para Matia adolescente sino también su ser adulto, con el uso de la repetición.

El descubrimiento del cuerpo muerto es doblemente catalizador. Primero, es el acontecimiento que marca el tono de la rememoración del resto de aquel verano y luego, lanza a Matia adolescente al mundo adulto, lleno de misterio y actos sórdidos. A través de los cuentos de Borja, la historia personal de José Taronjé y su familia empieza a desvelarse. Según Borja, Taronjé se destacaba de la mayoría de los habitantes de la isla, no solamente por su ideología política controversia, sino porque era un judío converso – chueta. Asimismo, resulta que Manuel es el hijo ilegítimo de Jorge San Mayor (un terrateniente rico y pariente de la abuela Práxedes) y su antigua sirvienta Sa Malene. Para salvar las apariencias, Jorge casó a Sa Malene con su administrador José quien crió a Manuel como su propio hijo. Por la aventura amorosa escandalosa de Sa Malene, su herencia étnica, y su ideología política, los habitantes de la isla la condenaron a ella y a su familia al ostracismo (McGiboney 2).⁵⁴ Borja transmite a Matia información que Lauro le contó: los hermanos Taronjé secuestraron a José porque intentó dividir las tierras de los ricos entre los pobres de la isla. Contra la idea de repartir las tierras, Borja

⁵⁴ Más tarde en la novela, estaban a punto de apedrear en la plaza a Sa Malene, pero los Taronjé lo han impedido. “Le han rapado el cabello”, en la plaza de los judíos por ser insolente, humillándola para dar ejemplo al pueblo (Matute 157).

defiende el acto violento contra José Taronjí: “*han tenido que matarlo, han tenido que matarlo*” (Matute 47). Aquí, el uso de la repetición confirma el acto violento contra José para Borja.

Como Andrea, Matia empieza a enfermarse al ser la oyente y receptor de esta información sórdida: “Sentí un raro vacío en el estómago algo que no era solamente físico [...] Me va a dar una insolación...” (47). Además de internalizar el trauma de ser el primer cuerpo muerto que ha visto, Matia se da cuenta que Taronjí fue asesinado por tener valores culturales y políticos diferentes de la mayoría, y le recuerda a su padre que, “al parecer, estaba con ellos, *en el otro lado*” (48). Es a través de la transmisión oral del pasado por Borja que Matia se entera más de los secretos familiares, la tensión y el odio entre los parientes y el desprecio que su primo siente contra Manuel por ser hijo de Jorge San Mayor, un hombre que admira y que secretamente desea ser su hijo también. La información fragmentada que Borja le cuenta sobre el mundo adulto inicia la serie de “las confusas preguntas de siempre, que nadie satisfacía” para Matia (52).

Por no querer ese mundo lleno de hipocresía y secretos, Matia intentó prolongar hacerse mujer. Cuando hace su primer gesto de buena voluntad hacia una persona mayor se dio cuenta que “me avergonzaba de aquel primer sentimiento de adulto y me daba miedo y pena de mí misma, de mis palabras y de mi piedad” (143). En retaliación, se retira a su mundo de niñez (una isla imaginaria de su *locus mentis*) y a los cuentos de hadas de Peter Pan y la Joven Sirena. Aparte de sus acciones pueriles, Matia también participa en actividades que son un poco convencionales por una muchacha de su edad y época. Sus actividades “negativas” son un intento de construir su propia identidad fuera de las normas sociales. Su primo Borja, un chico de pocos morales, aprovecha de su

conducto para amenazarla: “¿Qué va a ser de ti? ¡A los catorce años, fumando y bebiendo como un carretero, andando por ahí, siempre con chicos! Tampoco lo sabe la abuela, ¿verdad?” (51). Aunque la vida de Matia transcurre paralela a la de su primo, por ser mujer, ella es negada participar en algunas actividades. Tal como la tía Angustias quiere “moldear” a Andrea “en la obediencia”, y culpa a la familia de su padre por su comportamiento independiente, doña Práxedes quiere dominar a su nieta desde que llegó a su casa. Está convencida que Matia es la “víctima de un padre descastado” (16) y por eso se comporta mal. Mientras Borja tiene el permiso de la abuela de fumar e ir de aventura nocturna a la isla Naranjal, a Matia se lo prohíba:

Durante las primeras vacaciones sólo me llevaron un día, y eso regresando por la noche a casa. La abuela decía que ya era demasiado crecida para ir al Naranjal sola con ellos y pasar tres noches fuera de casa. (Como si no fuera sola con ellos siempre.) Pero el detalle de pasar las noches fuera de casa parecía muy importante [...] volvía a casa, en la *Leontina*, odiando ser mujer. La abuela no se enteró nunca (87).

Matia “odia ser mujer” porque ya sabe que su vida será limitada como la de su tía quien se retira a su habitación donde bebe coñac y añora un amor perdido. Los únicos modelos femeninos en su vida son su abuela y tía quienes intentan hacerla una señorita mientras revelan todos los rasgos negativos de la adultez y la hipocresía motivada por el miedo de “qué dirán” los demás. En vez de conformar a los deseos de su abuela, Matia se alía con Borja y rompe todas las reglas de la conducta femenina esperada de ella por la sociedad y su despótica abuela.

Entre todas las personas en la isla, Matia se siente atraída por Manuel y su espíritu independiente, sin odio y libre del orden antiguo. Su interés romántico en Manuel solamente empeora su aislamiento. Borja, un chico cruel y diabólico, es celoso de la relación que Matia tiene con Manuel, un chico bondadoso y sincero e hijo de su ídolo, Jorge San Major. Por sus celos, Borja excluye a Matia de su pandilla - quienes son demasiados jóvenes e inmaduros para entender su relación con Manuel. Matia se siente más frustrada, sola y confusa con la pérdida de sus amigos. Sin su grupo, se da cuenta que ya tiene que dar el triste paso sola hacia el mundo adulto que no puede evitar. Matia, ya medio chica rara y medio señorita, se despide de su muñeco (que ha personificado) Gorogó como el primer escalón hacia el mundo adulto.

Matia comenzó el verano como adolescente con la llegada de la guerra y lo termina con la entrada al mundo mísero de los adultos con su traición. Borja, quien siempre robaba de su abuela y madre, por odio y celos, acusa a Manuel del crimen que lo lleva a su encarcelamiento en un reformatorio. Matia se queda callada porque es demasiado cobarde para defender a su amigo a quien ama mucho. Como la figura de Cristo, Manuel fue traicionado por Borja y negado por Matia (Brown 23). Escogió ser leal a su familia que no la apoyó en vez de liberar a su amigo quien le dio amistad. Asimismo, se puede leer su negación como una representación de la mayoría silenciosa que no protestó contra los abusos y encarcelamientos durante la posguerra (Pérez 108). El miedo calló a los españoles de la posguerra tal como a Matia. Sin embargo, hace el último esfuerzo de reconciliar sus acciones pero es demasiado tarde porque nadie le hace caso y sobre todo su tía le intenta calmar: “Bueno, bueno, no te atormentes. Gracias a Dios vais a ir al colegio, y todo volverá a normalizarse” (211). A decir, “todo volverá a

normalizarse” la tía disminuye la situación traumática de Matia y le da una rara sensación de normalidad. Matia se castiga a sí misma por traicionar a su amigo. En contraste de un fin promisorio, el desenlace de *Primera memoria* rompe la esperanza, las ilusiones del amor y el mito del cuento de hadas dejando al lector con una visión pesimista: “No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman.... Eran horribles los cuentos” (211). En esa misma instante, Matia se da cuenta que ha perdido a su muñeca Gorogó, su único enlace a su infancia, “no sabía dónde estaba” (211). Su último día en la isla era tan gris como el día de su llegada...allí en la isla, junto con su muñeca perdida, Matia dejó su inocencia y su juventud.

La siguiente novela, *Entre visillos* (1958 Premio Nadal) por Carmen Martín Gaité es comparable a las anteriores por su afición a la maduración de una adolescente durante los años franquistas. Además de ser una novela de formación, es una obra de la literatura del momento, del realismo social y del objetivismo por su condensación y actualización del tiempo de los años 50. En contraste a las obras de Elío, Laforet y Matute, su novela no se concentra en un acontecimiento traumático de la guerra o la posguerra que cambió el rumbo vital de la protagonista principal sino, narra los eventos actuales dentro del contexto histórico de una ciudad de las provincias de la posguerra. Representa unas memorias reprimidas de una época de opresión. En adición de una voz de una “chica rara” Martín Gaité también emplea la voz de un extranjero para revelar cómo vivió la generación de mujeres durante los años 50. A través de sus narradores y sus experiencias personales, Martín Gaité dio a su generación una voz que expresa el desagrado de la época en que vivía: una generación joven, aburrida, solitaria y sobre todo, desencantada

con el franquismo. En fin, su obra es una documentación crítica de la opresión de las mujeres, de sus limitaciones sociales y profesionales, sus miedos (la soledad o peor, ser solterona), y su vida diaria en una sociedad tradicional de la posguerra.

La voz narrativa de Natalia, una chica de la ciudad provinciana, se rebela contra las normas establecidas por la Sección Femenina mientras la voz masculina extranjera de Pablo Klein se opone al discurso franquista y denuncia esas tradiciones tiránicas que condenan a las mujeres a una vida sumisa. A través de la novela, la voz narrativa alterna entre la primera persona de la narración de Natalia y Pablo y la tercera. Ésta, una voz omnisciente, describe el agobiante ambiente de la ciudad con sus calles estrechas y “la torre de la Catedral y la gran esfera blanca del reloj como un ojo gigantesco” (Martín Gaité 51). El “ojo gigantesco” recuerda a la vigilancia de doña Práxedes “con sus viejos prismáticos de teatro incrustados de zafiros falsos, escudriñaba las casas blancas del declive, donde habitaban los colonos” (Medio 13). Son imágenes metafóricas de la presencia dominante y vigilante de Franco y su régimen. Distinto a Natalia, por ser hombre y extranjero, Pablo Klein se siente libre de cuestionar el comportamiento y las limitaciones de las mujeres de esa ciudad sin implicarse porque sabe que nadie le cuestionaría y sobre todo, no se quedará por mucho tiempo. En contraste, Natalia, una mujer joven, no tiene la opción de hablar libremente porque no existe una salida concreta como para Pablo.

Durante su estancia, Pablo se enfrenta con los prejuicios de varios habitantes lo que le procura un aburrimiento intelectual y asfixiante tal como las calles estrechas de la ciudad. Le cuesta entender la mentalidad anticuada y la facilidad con que las mujeres aceptan su destino obligado por la norma patriarcal. Pablo no se integra bien en esa

comunidad; está siempre desde afuera mirando hacia dentro. Como un observador curioso, se pregunta qué pasa en los mundos privados detrás de las cortinas: "mirando las ventanas de los edificios, me imaginaba la vida estancada y caliente que se cocía en los interiores" (Martín Gaité 215). Yuxtapuesta a Pablo está su joven estudiante Natalia quien desde su mundo privado e interior mira al mundo exterior (Collins 66). La reclusión patriarcal restringe a las mujeres a observar la vida *entre visillos* en vez de vivirla, simbolizando las reglas de un poder autoritario que confinan a las jóvenes protagonistas. Las observaciones de ambos narradores, Pablo y Natalia, "...point out the constriction and monotony of values and activities which characterize life in the small city" (Brown *One Autobiography* 39) durante la década 50.

La acción de la novela se abre con las fiestas en septiembre, el inicio del año escolar y la llegada de Pablo Klein para enseñar alemán en el instituto. Enseñar allí era nada más que un pretexto para poder pasar tiempo en la ciudad que Pablo recordaba "... con simpatía por haber vivido en ella de niño con mi padre" (Martín Gaité 57). Distinto de Elío, Laforet y Matute, como ya mencionado, Martín Gaité desvela el pasado a través de su protagonista masculino, quien regresa a sus lugares de memoria, a la ciudad de su niñez, para recuperar su pasado que compartió con su padre y para re-conocerse a sí mismo y "mirar con ojos completamente distintos la ciudad en la que había vivido de niño, y pasarme otra vez por sus calles, que sólo fragmentariamente recordaba" (50). Pablo hace pocas referencias a sus recuerdos de su estancia en la ciudad de niño y sin embargo, su "memoria fragmentada" es el único portal al pasado en la novela. Hay que notar que la memoria de su ciudad natal es de la preguerra, ahora una ciudad periférica

anclada en el modelo franquista que contrasta fuertemente con su estilo de vida moderno y europeo.

Recién llegado, Pablo se sentía como un turista en su ciudad natal pero sus paseos por las calles, la orilla del río etc. estimularon su memoria. Según Jennifer Schine, el acto de caminar es un acto pensativo porque se recuerda mientras se camina. En el caso de Pablo Klein, él re-visita los lugares de gran importancia de su niñez. Sus paseos por la ciudad forman parte de su biografía: “de vez en cuando alguna cosa insignificante me hería los ojos de otra manera y la reconocía, se identificaba con una imagen vieja que yo guardaba en la memoria sin saberlo. Me parecía sentir entonces la mano de mi padre agarrando la mía, y me quedaba parado casi sin respiro, tan inesperada y viva era la sensación” (50). A ver una “cosa insignificante” le provocó una memoria nostálgica de su padre y recuerda vivamente la sensación de la mano de él. Según la teoría de Schine, su memoria fue activada no solamente por la vista del panorama y su ambiente sino por la combinación del movimiento corporal y los sentidos. Caminar por su lugar de memoria estimula su memoria corporal y recuerda la sensación de “la mano de mi padre agarrando la mía.” Ricoeur habla de la transición de la memoria corporal al lugar de la memoria: “The transition [...] is assured by acts as important as orienting oneself, moving from place to place, and above all inhabiting. It is on the surface of the habitable earth that we remember having traveled and visited memorable sites” (41). Al vivir de nuevo en su ciudad natal y observar las diferentes cosas y escenas, Pablo recupera una imagen que en algún momento, ha apartado de su memoria viva y la ha reprimida pero, de todos modos es capaz de trabajarla para para articular su memoria y distinguir entre el pasado y el presente (LaCapra 21-22).

Sus paseos por la ciudad se hicieron parte de su costumbre diario. Un día encontró su barrio viejo cerca de la plaza de toros, pero el chalet en que vivía con sus padres ha sido demolido para levantar nuevas casas. La demolición de su casa antigua simbolizó la llegada de una nueva generación emergiendo de la posguerra y a la vez, marca el final de una época pasada que corta la conexión personal entre Pablo Klein y su ciudad natal, dándole la sensación de no pertenecer más. Eventualmente, su caminata le llevó a las afueras de la ciudad donde la podía ver de una distancia: “la vi toda al volver, reflejada en el río con el sol poniente como en tarjetas postales que había visto, y en el cuadro que mi padre pintó, perdido como casi todos después de la guerra” (51). La memoria que Pablo tiene de su ciudad natal es igual al panorama representado en la tarjeta postal y el cuadro perdido que su padre pintó: una memoria fija. Esta memoria fija de la tarjeta postal, o el cuadro de su padre, nos hace recordar en María Luisa Elío y su idealización de un recuerdo que es “fijo e incambiable”. Klein no solamente recordó el panorama, sino cómo su padre lo había interpretado en su cuadro muchos años atrás, antes de la guerra, en un momento fijado en el ayer. Ahora, este cuadro, tal como su pasado, está perdido a causa de la guerra. Vemos que, para Pablo, la memoria regresa como una imagen de memorias fragmentadas como si fuera un *collage*. Este nos hace recordar de *The Arcades Project* de Walter Benjamin. Según Benjamin, los eventos históricos se reproducen en imágenes fragmentadas, un ensamblaje, en vez de una narrativa lineal: “History decomposes into images not narratives” (ctd. Buck-Morss 220). De hecho, Pablo no narra su pasado en un diario como Natalia; rememora solamente cuando pasea por la ciudad. Para Klein, su memoria personal del panorama de la ciudad

opera de una distancia espacial y temporal. Esta escena es una de las pocas referencias que Klein hace de la profesión de su padre y la guerra.

Sin embargo, es a través de la memoria de la Sra. Domínguez, la viuda de Ramón Domínguez, director del Instituto que trajo a Pablo Klein allí, cuando se revela más sobre su pasado. Para satisfacer la curiosidad de su hija, Elvira, la Sra. Domínguez, en “una voz salmodia” cuenta la historia cuando Pablo había vivido allí antes de la guerra. Para narrar las anécdotas pasadas de Pablo, la voz de la señora cambia a una voz monótona y sin expresión. Ella explica como el padre de Pablo, el “pintor viudo” e hijo siempre andaban juntos y mal vestidos, vivían descuidado, se sentaban por las escaleras de la Catedral, y que no estaba claro si la madre estaba casada con el padre y si se había muerto o no. Eventualmente, en otra conversación entre Pablo, la Sra. Domínguez, su hija Elvira y otros, más información sobre el pasado pertinente a la profesión y la muerte de su padre es revelada:

-Pues su papá creo que era un pintor excelente. Mi esposo lo consideraba mucho.

¿Murió hace mucho tiempo?

-En la guerra, en Barcelona, de un bombazo.

-¡Ay, que espanto! ¿Usted lo vio?

-No. Yo estaba en Alemania.

Hubo un silencio, nadie lo rompía (201).

Al instante, Pablo dijo cómo su padre murió durante la guerra, un evento traumático que no testiguó. Sus palabras calculadas impusieron un silencio que nadie atrevió romper. Con esto, Martín Gaité confirma que discutir la guerra durante los años 50, todavía era un tema tabú. Cualquier expresión de la guerra, aun sea verbal, fue percibida como una

amenaza contra el régimen franquista y el perpetuo proceso de pulir la nación de cualquier otra ideología política. Sin embargo, solamente por la historia personal de Pablo, un extranjero en España, hay una breve discusión de la guerra: “It is thanks to the professor that it is possible to allude to the past, to *before*: he becomes the characters’ historical memory” (Navarro 301). Pablo les recuerda a los protagonistas (y a los lectores) que la sociedad de los años 50 (en que viven los protagonistas) es el resultado de un acontecimiento traumático e histórico. Como dijo Rosa Navarro, es sólo por Pablo Klein que hay referencias al pasado, aparte de esto, la mayoría de la acción se desarrolla en el presente, en lo actual, categorizando la novela como realismo social.

Sin embargo, no es tanto por las memorias de Pablo que el lector llega a conocer la ciudad y sus personajes sino a través de sus observaciones actuales. Aunque a finales de los años cincuenta España se abrió hacia el exterior y modificó algunas leyes, las mujeres todavía estaban bajo la tutela de sus padres o sus esposos. Con el régimen franquista las mujeres fueron forzadas volver al papel pasivo tradicional - el anticuado “ángel del hogar”.⁵⁵ A través de las observaciones de Pablo, Martín Gaité muestra cómo en la ciudad provinciana, los valores patriarcales tradicionales todavía sientan un cierto comportamiento de las mujeres más que en la gran ciudad donde las mujeres tienen más libertad. Con los papeles tradicionales revitalizados durante la postguerra, las

⁵⁵ *El ángel del hogar* (1859) de María Pilar Sinués de Marco (1835-1893). La autora escribió un manual de conducta para mujeres de su época, parecido a lo que hizo Fray Luis de León con su libro *La perfecta casada*. Aunque su manual era más suave que el de León, Sinués de Marco todavía aprobó la división espacial de los géneros. La autora defendió a la mujer como un ser bueno, inteligente y digna de la felicidad. Sin embargo, recomendó que las mujeres no persiguieran sus deseos sino que accedieran a las reglas patriarcales para su propio bienestar y para evitar cualquier sufrimiento si no obedecieron. Recomendó a las mujeres reservar su creatividad y talento para el bienestar de su hogar y familia. Inculcaba los valores patriarcales y católicos a sus lectoras. No obstante, el éxito de la autora premiada y publicada contradujo su propia ideología y el conducto que ella recomendó para sus lectoras (LaGreca 7).

oportunidades profesionales y pedagógicas para las mujeres eran limitadas, dejándolas con pocas opciones: matrimonio y maternidad.

Pablo se encuentra con un espectro de mujeres de diversas clases sociales, estados civiles, niveles de educación y luchas interiores que vive en la ficticia ciudad – pero todas son víctimas de la sociedad patriarcal. Martín Gaité define a las mujeres que salieron de una sociedad patriarcal de posguerra que las reprime, las marginaliza, hasta las convierte en un tipo: “la mujer casadera”, “la solterona,” “la fresca”, “la mujer liberada”, “la chica topolina” y “la chica rara”. Frente al famoso dicho de De Beauvoir, “una mujer no nace, llega a ser,” vemos como las mujeres de *Entre visillos*, llegan a “no ser” porque las mujeres existían para el hombre: su existencia giraba en torno a los deseos y humores de los hombres (Carbayo Abengózar 59-60). Las mujeres están restringidas por la mentalidad machista de la mayoría de sus novios, esposos y/o padres. Martín Gaité señala esa anticuada mentalidad con la llegada de Marisol, una madrileña que vino a pasar las fiestas. Marisol, una “chica topolino” es vista como “una exagerada” y atrevida con su vestimento, maquillaje y pelo corto por las chicas locales que para ella son “cursi” (28, 31).

Estos “tipos” de mujeres se pueden dividir en dos grupos principales: las que se conforman con las pautas rígidas y las que se oponen a ellas: una representación de las dos Españas. Las conformistas, representadas por la tía Concha, Mercedes, y Gertru, aceptan los espacios dados por la sociedad como la norma aunque les quiten unos derechos básicos y les impongan los papeles tradicionales del género femenino. Son ellas las que obedecen a sus padres, novios, esposos y siguen las reglas patriarcales y, son ellas las que hacen cola en la iglesia esperando confesarse de los pecados menores. Esta

descripción representa a la mujer ideal del régimen franquista: el modelo de la virtud y guardián de la religión católica (Mayock 79). Para Natalia, su tía, sus hermanas y algunas de sus amigas representan la mujer sumisa y reprimida que ella se niega ser.

Según Natalia, las chicas de su ciudad se conformaron de tal forma y se parecían tanto que no podía distinguirse entre ellas: “Vio el rostro de la chica de beige. No sabía si la conocía o no. Se parecía a otras amigas de las hermanas. Todas le parecían la misma amiga.” (21). Con las palabras “Todas le parecían la misma amiga”, Martín Gaité muestra la ausencia de la identidad entre las jóvenes causada por la conformidad en una sociedad que oprima al individuo. En vez de avenirse a la vestimenta (resiste ponerse medias) y al comportamiento de sus hermanas y amigas, tal como Andrea y Matia, Natalia vive su vida a su manera. Su conducta inapropiada y salvaje (según su hermana mayor Mercedes) es su manera de oponerse a entrar en el espacio opresivo de ser mujer adulta que quiere evitar, tal como Matia. Como una pensadora independiente, Natalia desesperadamente busca escaparse del pesado ambiente de su ciudad y de las conversaciones banales de sus amigas; no conoce el camino liberador hasta que encuentra en su maestro Pablo Klein su alma gemela.

Como Andrea y Matia, también Natalia representa la “chica rara”, la inconformista, porque rehúsa aceptar el destino designado para ella por la sociedad. Natalia, huérfana de madre, está bajo la constante mirada de su hermana mayor, Mercedes, y su tía Concha que “nos quiere convertir en unas estúpidas, que sólo nos educa para tener un novio rico” (228). Natalia intenta vencer la opresión de género que aparece en la rutina diaria aburrida de las jóvenes, impuesta por las limitaciones del espacio doméstico y de los espacios públicos que se resumen en la iglesia, el instituto, el

teatro y la plaza mayor. Por la mayor parte, el espacio doméstico fue la casa para la mujer. Lo cual, siempre se asociaba con las tareas domésticas mientras para el hombre la casa fue un lugar de descanso acogedor después de un día laboral. Gaston Bachelard estrechamente asocia la protección y el amparo que uno recibe de la casa con características maternas, “Life begins well, it begins enclosed, protected, all warm in the bosom of the house” (7). Gilbert y Gubar apuntan que el punto de vista de Bachelard es predominantemente masculino y que los espacios de la casa no siempre han sido positivos ni felices para las mujeres como para los hombres (88).

Martín Gaité muestra cómo los hombres y las mujeres de la sociedad de posguerra mantuvieron espacios designados en la casa. En el espacio común familiar, como el salón, las jóvenes pierden su individualidad y se comportan como la mujer modelo (según las reglas sociales de “la pequeña burguesía”). Natalia ya sabe que este espacio la restringirá a una vida de desinterés y perderá la libertad de su juventud (Collins 68). Durante eventos sociales en el espacio común de la casa, los hombres se separaron de las mujeres. Cuando Pablo Klein entró la primera vez en la casa de los Domínguez, durante su observación del luto, notó la separación de los géneros: “A la derecha había mujeres, alrededor de una mesa camilla y a la izquierda hombres, sentados y de pie, o apoyados en respaldos.” En la fiesta de pedida de Gertru, Natalia observó algo parecido; las mujeres se agruparon para hablar de tema de las criadas “y poco a poco se fueron acercando las de todos los grupos, como si trajeran leña a una hoguera común” (Martín Gaité 240), mientras los hombres se agruparon entre sí.

La posibilidad de encontrar un espacio privado en la casa determinará para las chicas raras un espacio “feliz” de lo que habla Bachelard. Este es el lugar de fantasear,

de desarrollarse intelectualmente, de ser creativa y sobre todo, huir de las responsabilidades femeninas. Natalia, distinto a Andrea de *Nada*, tiene su propio cuarto privado donde puede leer y apuntar sus recuerdos en su diario sin preocuparse de conformar a la conducta apropiada y esperada de ella cuando está en el mirador con sus hermanas y tía. En su cuarto, Natalia busca el *locus mentis* porque la deja escapar lejos de los espacios negativos a través de sus fantasías e imaginaciones creadoras; es un lugar donde puede expresar su individualidad (Collins 1). A la vez, Elvira, otra “chica rara”, también tiene su propio cuarto y como Natalia, también busca el *locus mentis*. En su cuarto, Elvira encuentra un espacio creativo de refugio de la sociedad opresiva. En privado, sueña con una relación romántica, se pierde en la literatura y pinta para escaparse de la realidad y expresar sus verdaderos sentimientos. Limitada para salir por la observación de luto, Elvira se asoma al balcón de su cuarto y, desde el espacio interior, mira a la calle de abajo, al mundo exterior que pertenece al hombre. Aquí, el balcón es el “umbral” entre la vida designada a la mujer y la que ella desea vivir pero es prohibida.

La represión de género se extiende hasta la calidad de la educación⁵⁶ para las jóvenes. En el Instituto, los alumnos estaban separados por sexo con diferentes horarios y profesorado. Incluso el espacio físico de la sección femenina del Instituto era de menor calidad. Pablo Klein la observa como pequeña, sin sitio adecuado, fría, y oscura en contraste con la sección de los varones: “me recordaba un refugio de guerra, un cuartel improvisado. Hasta las alumnas me parecían soldados, casi siempre de dos en dos por los pasillos” (206-08). Aun en el “espacio compartido”, las escaleras, las niñas eran obligadas ceder el paso a los jóvenes seminaristas jesuitas. Pablo Klein compara las

⁵⁶Martín Gaité echó la culpa a la sociedad por la falta de la educación de las mujeres de su generación (Clevenger 86). “In 1954 only 33% of the pupils at primary school were girls” (Davies 177-8).

malas condiciones del instituto con imágenes de la guerra y las alumnas como soldados obedeciendo órdenes. Es obvio que el lado femenino era de menor importancia porque no fue restaurado como el lado masculino. Una mujer educada no era venerada en la ciudad provinciana, tal como el dicho popular “mujer que sabe latín, mal fin.” La falta de una buena formación pedagógica dejó a la mayoría de las mujeres con escasas opciones salvan casarse y quedarse en casa para cuidar a los que vivían allí.

A la mayoría de las chicas les importó más buscar el buen fin que hacer carrera (además, esta para algunas era demasiado cara, como el caso de Alicia). Era más importante casarse con un hombre bueno porque a través del matrimonio, las mujeres tendrían una identidad asociada con su esposo (Clevenger 89). Para Natalia, el casamiento chocaba con su ideología de la libertad y auto-identidad. Según ella, las mujeres sofocaban su propia inteligencia e independencia para concordar con el modelo femenino tradicional social y buscar marido. Su aspiración de hacer carrera universitaria aislaba más a Natalia de sus amigas y sus propias hermanas. Estudiar en la universidad era algo que a su padre no le gustaba pero que su profesor Pablo Klein le animaba a perseguir porque sabía que le serviría como su agente liberador.

Natalia y Gertu, mejores amigas del Instituto, eventualmente se van apartando por sus intereses diferentes. Como hemos visto con Matia, la falta de una fuerte amistad del mismo sexo se añade a la marginalización de Natalia y la fuerza a definirse como individuo porque no se identifica más con Gertu. Frente a ella, Gertu, “una chica casadera”, sigue el camino tradicional como la mayoría de las chicas y aspira a casarse bien para evitar el riesgo del *mal fin*. Al asumir el rol de esposa, el estatus social de Gertu va cambiando. A Gertru, le interesa ir a los bailes con su novio y circular con las

chicas de su edad. Mientras a Natalia todavía le gusta estar en los espacios abiertos de la naturaleza, montar en su bici y subir la torre de la Catedral donde puede observar el cielo abierto y la ciudad opresiva que desde arriba disminuye en significación. En el aire libre, Natalia puede experimentar la libertad porque la naturaleza la deja fantasear, “her imprisoned energy can be released” (Pratt 17). Asimismo, Bachelard menciona como los espacios abiertos de la naturaleza proveen un ambiente para fantasear en el que, los individuos toman consciencia de una identidad más esplendorosa que en condiciones limitadas (183-184).

Natalia sueña con la continuación de sus estudios después del Instituto mientras Gertru ni siquiera los termina y deja el Instituto por la presión de su prometido Ángel: “Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría; conque sepas ser una mujer de tu casa, basta y sobra” (171). Con deseos de agradar a su novio, Gertru le permite que hable en tonos negativos y la trata inferiormente. Ángel muestra su autoridad masculina sobre Gertru y la sitúa en un espacio que él ve adecuado: “Lo hago por tu bien, para enseñarte quedar siempre en el lugar que te corresponde” (150). Aquí, Martín Gaité señala como los hombres de la posguerra mantuvieron su propio estatus social por dominar a las mujeres. La relación de Gertru y Ángel es un ejemplo perfecto del término “colonial subject” de Sidonie Smith y Julia Watson.⁵⁷ Solamente los hombres podían ejercer su libertad mientras las mujeres, como Gertru tenían que aprender aceptar “the sexual indiscretions of “good” men like Ángel” (Collins 68). La ideología del profesor Klein “la sumisión a la familia perjudica muchas veces. Limita.” (214), es un fuerte contraste frente al conformismo de Gertru y las reglas familiares tradicionales de la comunidad.

⁵⁷ Véase capítulo 1.

En oposición, las no-conformistas Josefina, Elvira, Julia y Rosa se encuentran en una postura de auto-contradicción. No todas son capaces de rechazar completamente la norma tradicional porque están impedidas por el miedo de sus consecuencias. La ruptura de la norma tradicional no es una liberación completa porque al final, es más poderosa que ellas y eventualmente sufren de sus repercusiones. Estas protagonistas viven el aislamiento y/o el castigo social por su conducta anormal lo cual las limita a vivir al margen de la ciudad. Al final, se conforman a lo que piensan será un futuro seguro para ellas. Por ejemplo, de soltera, Josefina, la hermana de Gertru, era una mujer corriente de la clase media con una cómoda vida. Se casó con un hombre considerado indigno por su familia, y de resultas, sufre la marginalización de su propia clase social. Esta se extiende hasta la ubicación de su casa. Julia vive en la pobreza a orillas del río fuera de la ciudad en una casa abarrotada de cosas y con un hombre con el que no habla. Doblemente castigada, Josefina siente el rechazo de ambos espacios dominados por el hombre, su espacio original y su espacio nuevo.

Elvira se considera una mujer moderna con aspiraciones intelectuales y artísticas pero se siente ahogada y desesperada ante su vida en la ciudad provincial. Se enamora del profesor Pablo Klein mientras mantiene en suspenso su futuro con su novio Emilio. Su vacilación entre los dos hombres apoya el estereotipo de la volubilidad de las mujeres. También metida en una lucha amorosa está Julia, la hermana de Natalia y Mercedes, ya que en vez de dos hombres, tiene que escoger entre su formación femenina impuesta por su familia o las exigencias de su novio Miguel quien vive en Madrid. Con la relación epistolar que no satisface a Miguel éste la presiona para mudarse a Madrid.

Como Julia no quería arriesgar su relación con su novio entonces rompió los lazos de la tradición y se fue a vivir en Madrid. Aunque siente que ganó en su lucha por la independencia, es muy posible que termine en el abrazo agobiante de su novio y nunca encontrará su propia identidad. En contraste, Elvira finalmente decidió entregar su auto-identidad fantástica y conformarse al espacio convencional que le asegurará un matrimonio apropiado con su aburrido novio. Al casarse con Emilio y quedarse en la ciudad provinciana en vez de irse de aventura con Pablo Klein, Elvira cede a la tradición patriarcal porque sabe que la sociedad nunca la dejaría ser una mujer profesional. Sin embargo, ella misma contribuye a su propio encarcelamiento porque “she has unconsciously internalized the external grid of repression” (Collins 72). Irónicamente, en sus formas, Julia y Elvira sí rompieron con las normas tradicionales, pero siempre bajo el contexto de agradar a un hombre y no para conseguir sus propios deseos personales.

Rosa, la animadora del Casino, es el único personaje femenino de la novela que se gana la vida independientemente sin el apoyo de un hombre, como Gloria de *Nada*. Los ciudadanos de la provincia la miran con desprecio a causa de su profesión y su estilo de vida transitorio; la consideran ordinaria y de la clase baja y hasta la asocian con la prostitución. Como Josefina, su marginalización de la sociedad está marcada con su lugar de residencia. Fuera del casino, Rosa está limitada a la pensión en las afueras del pueblo (Collins 69). En la pensión, Rosa se hace amiga de Pablo Klein a quien le avisa de las miradas: “Aquí la animadora, lagarto, lagarto, y los que van con ella igual, cosa perdida” (79). Las malas opiniones y las miradas críticas de los demás no le impiden a Pablo asociarse con Rosa: “Estaba orgullosa de mi amistad...también agradecía su compañía silenciosa” (Martín Gaité 106). Pero incluso una mujer tan independiente

como Rosa, quien fuma, bebe y gana su propia vida, siente cariño e instintos maternales hacia Pablo. Rosa admite que dejaría su vida transitoria como cantante si Pablo se casara con ella y la apoyara con cuatro mil pesetas mensuales “verías cómo echaba raíces para toda la vida” (106). Sin embargo, Pablo no es su príncipe azul; no la va a salvar de su vida. A pesar de sus sueños con una vida convencional, Rosa, tal como Josefina, continuará viviendo en el margen de la sociedad y aguantará sus consecuencias.

Muy pocas mujeres se sentían cómodas para romper la tradición o con la idea de ser solteras y/o profesionales como Rosa la animadora. Para tener éxito en una sociedad que pensaba de las mujeres como seres intelectualmente ineptos, las educadas con deseos de una carrera profesional, tenían que aprovechar de las raras oportunidades y sobre todo, vivir sin el miedo de las consecuencias sociales (Clevenger 86). Esas mujeres tenían que combatir la actitud negativa de Pilar Primo de Rivera, delegada de la Sección Femenina: “Las mujeres nunca descubren nada; les falta, desde luego, el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos han hecho” (ctd. Martín Gaité *Usos amorosos* 68). Para muchas mujeres “decentes”, era más fácil seguir la conducta de la Sección Femenina que contradecirlo.

Las mujeres que no asumían la conducta femenina sumisa se arriesgaron al ostracismo social y/o al ya mencionado mal fin: ser solteronas. No obstante, algunas mujeres se quedaron solteras no por seguir carrera sino por la falta de un pretendiente prometedor como en el caso de Mercedes, la hermana mayor de Natalia. Acercándose a una edad mayor, Mercedes ya demuestra rasgos estereotípicos de solterona: llora sin

explicaciones y sufre ataques de histeria.⁵⁸ Mercedes teme quedarse soltera como su tía mayor, Concha. Distinta a Mercedes, la tía tiene una razón socialmente aceptable al no casarse; dedicó su vida a cuidar a las hijas de su hermano viudo, un sacrificio considerado muy honorable.

Hacia el final de la novela, Natalia acompaña a su hermana, Julia a la estación de trenes. En la estación, Natalia y Julia encuentran a Pablo quién también sale en el mismo tren para Madrid. Frente a las mujeres de la novela, Pablo es libre de tomar sus propias decisiones y el control de su vida. Pablo estaba decidido a no volver a su ciudad natal; sus observaciones actuales no encajaron con los recuerdos nostálgicos de su niñez que compartía con su padre. Pablo no recuperó su pasado como esperaba pero, fue su vuelta a sus lugares de memoria lo que le permitió entender que su estilo de vida presente no encajaba con la estrecha mentalidad de lo que es una ciudad estancada para él.

En lo que será su última conversación con Natalia, Pablo la anima a continuar con sus estudios. Mientras el tren arranca, sin contener sus lágrimas, Natalia se da cuenta que Pablo nunca volverá. Las protagonistas con aspiraciones femeninas no siempre llegan a cumplir sus objetivos con la clausura de la novela como en el caso de Natalia. El desenlace ambiguo de la novela deja al lector pensar que Talia tendrá un futuro prometedor porque sabemos que, por sus propios esfuerzos y la influencia de su profesor Pablo Klein, está más y más decidida a continuar con sus estudios y forjar su camino. Además, por la primera vez, “con la niebla, no se distinguía la Catedral” y no se veía su “ojo gigantesco” que vigilaba a sus ciudadanos (256). La falta de esta vigilancia puede

⁵⁸ Por mucho tiempo, la histeria fue considerada como enfermedad de mujeres. Se pensaba que el aparato reproductor femenino (aparte que la palabra viene del Griego hyster – útero) fue la causa de enfermedades mentales de las mujeres. Según Gilbert and Gubar, la histeria, junta a otras enfermedades mentales son los resultados de la socialización patriarcal. En la sociedad patriarcal (del siglo XIX), se consideraba la mujer como ser débil y enfermizo. Era natural y esperada que sufriera de enfermedades mentales (53-55).

simbolizar un porvenir alternativo para las mujeres con más opciones que el matrimonio y la maternidad. Con esto, se puede anticipar que las mujeres segregadas del relato romperán del espacio físico asignado en las escuelas, las casas y el público que la Sección Femenina y la sociedad patriarcal les impusieron y, dejarán que sus identidades que concibieron en el *locus mentis* sean una realidad.

Mientras Carmen Martín Gaité promueve la educación como una mejor opción frente al matrimonio y la maternidad, la posibilidad de hacer el papel de madre y esposa durante la posguerra no existía para todas las mujeres aunque desearan. Mercè Rodoreda capturó esa misma esencia de la lucha de la sobrevivencia de una mujer que aguantó la sumisión, la explotación y su devaluación en su novela, *La plaza del Diamante* (1962).⁵⁹

Al principio de 1939 y al perder la guerra los Republicanos, Mercè Rodoreda escapó a Francia y empezó su largo exilio de España. Así, Mercè Rodoreda creó su novela que ocurre en su ciudad natal, Barcelona, no solamente de su memoria sino también desde una distancia temporal y espacial. Para mantener el aspecto cultural real, Rodoreda escribió su novela en catalán, su lengua materna y sospechosa durante la época franquista. Rodoreda forma parte de los escritores del primer exilio (como Aub, Sender, etc.) quienes escriben del trauma de la Guerra Civil como el motivo central de sus obras. Distinto a las obras de los autores exiliados, la novela de Rodoreda no es política sino es descriptiva enfocando en lo que la guerra hace a la gente, especialmente a las mujeres, y cómo se enfrentan a las consecuencias. La novela, una crónica fiel de la vida urbana en Barcelona desde la preguerra hasta la posguerra, muestra una sociedad dividida por

⁵⁹ Bajo la dirección de Francesc Betriú, *La plaza del Diamante* fue adaptada a película y se estrenó en cines en el año 1982.

género e ideología política. Rodoreda provee un contexto histórico realista de la privación diaria de la posguerra a través de la narración de una protagonista de edad mediana, Natalia, quien vuelve a su adolescencia a través de su memoria. La protagonista recorre los últimos veinticinco años de su vida: sus luchas diarias, sus relaciones turbulentas con dos hombres y su progresión de una mujer sumisa a una mujer madura e independiente. Tal como Todorov señala: “Individuals and groups alike need to recall the past to assert their own identities” (*Hope and Memory* 164). Natalia se enfrenta a su pasado traumático para iniciar una reconciliación con sí misma y su presente. Sin embargo, Natalia no sufrió de un evento particular que la traumatizó sino que fue la acumulación de varios lo que la llevó a su “grito liberador” al final de la novela. A una edad madura, Natalia se libera de su pasado opresivo y se forja su propia identidad a pesar de las violencias personales y nacionales que ha sufrido.

La historia se abre con el recuento de esta ante el acontecimiento principal que cambió su vida: el encuentro con su primer esposo, Quimet en la fiesta de la Plaza del Diamante. Al principio de la historia, Natalia, aparte de ser huérfana de madre (como sus homólogos literarios de la posguerra), parecía tener una vida ordinaria. De adolescente trabajaba en una pastelería, se enamoró, se casó y tuvo dos hijos (Antoni y Rita). Sus ciclos vitales son semejantes a los que el régimen delineó como modelo para las mujeres españolas: ser esposa, madre y ama doméstica de su casa (Rodríguez 91). De joven, Natalia tenía un cierto nivel de independencia y soledad que provinieron de su vida familiar en una casa con mucho silencio entre sus padres biológicos. Eventualmente, después de la muerte de su madre y el segundo matrimonio de su padre, Natalia pierde los lazos afectivos con su familia y empieza su trayectoria de la soledad: “en mi casa no

había nada a lo que yo pudiera cogerme” (Rodoreda 24). Según José Ortega, su soledad es el resultado de quedarse huérfana de madre a una edad joven. La soledad es la emoción que impidió su proceso de auto-identificación y funda su conducta (72). Se siente sola y no tiene con nadie para compartir sus deseos ni sus pensamientos: “En casa vivíamos sin palabras y las cosas que yo llevaba por dentro me daban miedo porque no sabía si eran mías...” (Rodoreda 24). Con las palabras “no sabía si eran mías”, Rodoreda muestra como Natalia, acostumbrada al silencio, pierde autoría sobre sus propios pensamientos y se deja ser dominada por otros, especialmente Quimet.

Desde que la conoció en el baile, Quimet fácilmente sometía a Natalia por su falta para articular sus opiniones. Quimet, un hombre exaltado, sigue la creencia que los hombres son superiores y mandó obediencia y sumisión de su mujer. Según Quimet, su mujer tiene que encontrar bien todo lo mismo que él porque en general, las mujeres no son capaces de “entender” (Rodoreda 17). Sus discursos con Natalia expresa una ideología machista donde resuena la doctrina franquista de la Sección Femenina: la creatividad y la inteligencia son reservadas para los hombres. Quimet exige que Natalia deje su trabajo en la pastelería (no más que por celos) para quedarse en casa pero a la vez la obliga compartir los gastos domésticos, como si fueran amigos. Sin embargo, esa responsabilidad le dio a Natalia una sensación de éxito y a la vez la preparó para el futuro cuando tuvo la obligación de proveer para su familia (Mayock 100).

En casa, Quimet constantemente comparaba los actos de Natalia con María, una ex novia inventada. Quimet usó la figura de María como el modelo perfecto del comportamiento femenino, tal como Franco usó públicamente la figura de su madre como la perfecta mujer española. Además, sin madre para guiarla y servir como un

modelo de conducto femenino: “Mi madre muerta hacía años y sin poder aconsejarme...” (Rodoreda 10), Natalia se volvía loca pensando que María hacía todo mejor que ella; eventualmente, descubrió que la ex novia (la mujer perfecta) nunca existió. Natalia, ingenua y asombrada delante de la vida, aceptó su destino tal como muchas mujeres de aquella época quienes pasivamente siguieron las reglas de sus esposos y de la Sección Femenina. Natalia le contestaba a Quimet con el silencio para mostrar su disconformidad. Con el paso de los años, su silencio le hizo creer que era invisible; poco a poco, el modelo tradicional de vida la asfixiaba.

Además de acallar su voz con Quimet, Natalia rápidamente pierde la independencia e identidad de su juventud. Tampoco se da cuenta que su esposo la trata como un objeto y no una persona. Su matrimonio con Quimet es uno de constante tortura física y psicológica, atormentando su identidad. Quimet ni siquiera le llama por su propio nombre sino que la rebautizó como Colometa (paloma en catalán), un símbolo de la sumisión y lealtad que esperaba de su esposa (Pope 125). Además de sus características de ser leal y domesticada, la paloma se puede interpretar como un símbolo (cristiano) de la pureza, la esperanza y la paz no solamente durante períodos pacíficos sino también durante los conflictos.⁶⁰ Poco después de llamar a Natalia Colometa, Quimet decidió criar palomas en el terrado de su piso, y entonces, ellas llegaron a su casa, un símbolo de paz durante una época pacífica.

Poco después de adquirir las palomas, recibieron las noticias de la llegada de la República. Mientras Quimet se entusiasmó mucho, Natalia se acordó “de aquel aire fresco, un aire [...] que no lo he podido sentir nunca más. Nunca más” (80). El aire

⁶⁰ La pintura “La Colombe” (1949) de Pablo Picasso fue ilustrada durante el Consejo Mundial de la Paz (Paris 1949) como símbolo de la paz e ideologías del partido comunista. Ésta se hizo una imagen icónica de paz y esperanza (Cole).

fresco que Natalia nunca ha podido sentir más es metafórico del breve período de la libertad durante los años de la República nunca lo ha podido recuperar completamente durante la posguerra. A través de las palomas, Rodoreda muestra la inseguridad de la gente sobre su reciente libertad cuando Cinet (el amigo de Quimet) les abrió la puerta de la jaula para dejarlas volar “entre el azul”. Sospechosas de su nueva libertad, las palomas volaban por encima del tejado; pronto bajaron y se metieron de nuevo en el palomar: “Les pasaba que no estaban acostumbradas a la libertad y tardaban en meterse en ella” (82). Con las palabras “no estaban acostumbradas a la libertad”, Rodoreda compara la de las palomas con la de las mujeres durante la II República que por primera vez disfrutaron de unos derechos que no tenían antes. Otra vez, Rodoreda usa las palomas en su novela como una premonición de llegada de la paz o de la violencia, marcando puntos significativos en la trayectoria de la vida personal de Natalia y nacional.

Cuando el trabajo de Quimet va mal, Natalia tiene que dejar a los niños solos en casa, con las palomas, para ganar dinero. Las palomas no solamente ocupan el piso pero remplazan a Natalia como cuidadores de los niños: “las palomas eran las amas del piso cuando yo estaba fuera” (112). Las palomas invaden su espacio doméstico y hasta su olor penetra su propia piel y la dominan. Eventualmente, trabajar fuera de casa, cuidar a sus hijos y criar palomas, aumentaron la encarcelación doméstica de Natalia impuesta por Quimet. Natalia llegó a resentir a las palomas; las dejó volar y destruyó sus huevos: “Tenía que acabar....me puse a coger los huevos y a sacudirlos con rabia” (131). El acto de dejar volar a las palomas y destruir sus huevos es metafórico de la violencia física de

la guerra pendiente;⁶¹ pronto se acabará la paz. Mientras Natalia “armaba la gran revolución con las palomas”, Quimet, con sus amigos Mateu y Cinet, salió a la calle en su mono azul y armaba la revolución política (133).

Aunque Quimet imitaba el discurso franquista, de todos modos era proletario y por eso salió a luchar en el frente con el ejército Republicano. Al macharse, dejó a Natalia sola con la responsabilidad de cuidar a la familia y a la ‘única’ paloma. Natalia, asombrada por los rápidos cambios sociales y la salida de Quimet, se entera de la situación política indirectamente por las opiniones de las personas que la rodean. Son sus señores que informan a Natalia la anticipada derrota de los republicanos según las noticias que escuchan en la radio galena: “En vez de sacar tantas banderas, valdría más que preparasen vendas porque del trastazo que les van a pegar a todos no les va a quedar entero ni un brazo ni una pierna (140). Sus señores, partidarios de los Nacionalistas, no quieren tratar con personas como su esposo, “rojos” y, por eso despiden a Natalia. Poco después, Mateu se despidió de ella y le dijo que se iba a la lucha “porque es una cosa de todos y si perdemos nos borrarán del mapa (Rodoreda 142). Con las palabras “nos borrarán del mapa”, Rodoreda no solamente percibe el largo olvido nacional que sino también el peligro de borrar la identidad, la tradición y la cultura catalanas para siempre.

Rodoreda describe los años de la guerra con signos de ausencias: los hombres ausentes, las desapariciones, no hay gas, no hay leche, las tiendas están vacías, etc. Todas estas dificultades que sufre en el presente, la ahogan a Natalia y, por esto, ella añora el pasado: su rutina diaria con el Quimet, Antoni y la Rita por nacer. Para escaparse aun más de su realidad, va más lejos en el pasado y piensa: “en el tiempo en

⁶¹ Rodoreda, describe la gran voracidad, el hambre de la guerra: “Jóvenes, y viejos, todo el mundo a la guerra, y la guerra les chupaba y les daba la muerte. Muchas lágrimas, mucho mal por dentro y por fuera” (168).

que vendía pasteles” y cuando “podía pasear por las calles” (143). Nostálgicamente, Natalia rememora su pasado y quiere volver a aquel estado de inocencia, antes de conocer a Quimet y antes de la guerra. El uso de elipsis pone énfasis en la quiebra de la línea temporal entre el sueño con su pasado pacífico donde tenía independencia y libertad con la realidad de su presente inquieto y violento.

Cuando recibe noticias de la muerte de Quimet (y su amigo Cinet), Natalia encuentra la última paloma muerta; su esposo nunca volverá de la guerra y nadie más la llamará *Colometa*. La muerte de Quimet y sus amigos es una representación del fin de los hombres republicanos por el régimen franquista. Pero, para Natalia significa el principio de una vida dura sin su esposo. Desde entonces, sufre de la nostalgia y añora la rutina y la tranquilidad del pasado. No quería pensar en que el Quimet estaba muerto, en vez, quería pensar en: “que era como siempre: que estaba en la guerra y cuando se acabase la guerra volvería” (167). Sabe que tiene que adaptarse para continuar vivir: “Tuve que hacerme de corcho para poder seguir adelante, porque si en vez de ser de corcho con el corazón de nieve, hubiese sido como antes, de carne que cuando la pellizcas te hace daño, no hubiera podido pasar por un puente tan alto y tan largo” (167). Natalia intenta sobrellevar la pérdida trágica de su esposo y aguantar el dolor para seguir adelante pero, enfrenta más dificultades durante la posguerra.

Para Natalia, vivir en la Barcelona devastada por la guerra sin recursos financieros aumentó su crisis material y psicológica. En una sociedad que veneraba al hombre como cabeza de familia, Natalia se quedó sola, sin padre, sin esposo y, encargada de su familia. Para cuidar de sus hijos, vendió todo lo que tenía y montó el coraje de volver a casa de sus antiguos señores. La desesperación y el hambre causadas por la

escasez y la falta de dinero consumieron a Natalia al punto que quería pegar un grito rabioso pero no podía porque le faltaba la voz por demasiados años de sumisión. Natalia, como muchas mujeres de la posguerra, se dio cuenta que era imposible vivir decentemente “a nivel económico sin el apoyo de un hombre” (Rodríguez 91). Natalia es víctima de las consecuencias de la guerra. Su mala fortuna y desesperación la llevaron a contemplar infanticidio y suicidio para poner fin a la tortura:

Cuando durmieran, primero a uno y después a otro, les metería el embudo en la boca y les echaría el aguafuerte dentro y después me lo echaría yo y así acabaríamos y todo el mundo estaría contento, que no habíamos hecho mal a nadie y nadie nos quería (176).

El embudo que piensa usar es de gran importancia porque además de entrar en su casa con las palomas, ahora su forma simboliza su vida restringida. Durante los días difíciles, éste se convertirá en el arma de su muerte y la de sus hijos para poner fin a todo (Pope 127). En su momento de soledad y desesperación, Natalia opina que su presencia y la de sus hijos no valían, que “el mundo estaría contento” sin ellos porque nadie los quería. Aquí, Rodoreda muestra el espacio restringido y las limitaciones de la mujer española de la época y “the schism between idealized valorizations of women’s prescribed role as mother and the harsh socioeconomic realities and exploitation of working-class women” (Vosburg “Mercè Rodoreda” 420). Natalia nunca cumplió con la matanza por la falta de dinero para comprar el aguafuerte. En su momento más bajo, le llegó el amparo con la amistad y luego matrimonio con el tendero de arvejas donde

intentó a comprar el aguafuerte. Esta vez con su nuevo esposo Antoni, Natalia era capaz de expresar sus deseos a pesar de que este matrimonio era nada más que un “arreglo”.⁶²

Aunque su nuevo matrimonio salvó a Natalia económicamente, todavía se sentía asfixiada, no por la brutalidad sino por la amabilidad de su nuevo esposo. Se obsesiona tanto con la idea que Quimet volverá porque nadie le había visto muerto y ni sabe si le habían enterrado. Entonces, su estado psíquico se hace inestable por el complejo de culpabilidad por casarse con otro, entonces se encierra en la casa y sufre de la agorafobia por unos años, “vivía como si estuviese encerrada en una cárcel” (213). Silenciosamente y sola, padece una crisis mental: “yo no sabía si estaba dormida o si estaba despierta, pero veía a las palomas. Como antes las veía. Todo era lo mismo” (216). Natalia confunde el sueño con la realidad, pero de todos modos, su conciencia vuelve a su pasado cuando criaba palomas con Quimet. Por fin, Natalia sale de su auto encarcelamiento y sale a la calle donde cuenta a una señora desconocida su pasado y experiencia con las palomas. Ahora en la plaza, es conocida como “la señora de las palomas”, “la señora que sólo vive añorando las palomas” (217). Hasta ahora, todavía se identifica con su vida antigua como Colometa a pesar de la crisis que le causa. Natalia es la única que puede salvar a sí misma de su crisis causada por los traumas que ha sufrido en el pasado y encontrar su propia identidad.

La noche de la boda de su hija Rita, su hijo Antoní llega vestido de soldado. Decidió entrar en el ejército por ser un oficio en que puede prosperar. Bailando con su

⁶² Antoni, es un hombre sincero y humilde con deseos de ‘fundar’ una familia pero incapaz porque se quedó impotente por causa de una herida bélica. Su impotencia simboliza la de-masculización de la República por el régimen franquista: el fin de la reproducción de hijos rojos y su ideología liberal. Antoni, aparte de su estado físico, se opone a Quimet; trata a Natalia con mucho cariño y respeto. Para muchas mujeres, el matrimonio solía ser una de las pocas posibilidades (salidas) disponibles a las protagonistas atrapadas. El matrimonio con Antoni para Natalia no era una salida para ella sino para salvar a sus hijos. Al principio, fue nada más que un “arreglo” matrimonial porque Antoni tendrá su familia hecha y, Natalia y sus hijos no estarán necesitados jamás. Con el paso de tiempo, Natalia llegará a querer a Antoni.

hijo, Natalia recuerda cuando nació su hijo y ella rompió la columnita de la cama y con este pensamiento ella aprieta el cuello de su hijo para “ahogarle” como él lo hizo a ella a nacer. Poco después, el collar de perlas que Natalia tenía puesta se enganchó en un botón del uniforme de Antoní. El collar se rompió y las perlas se lanzaron por todas partes. Todo el mundo la ayudó a recoger las perlas “tenga, tenga, señora Natalia.” En aquel momento, personas que apenas conocía, la llaman por su verdadero nombre: Natalia (236). Este acto la lleva a encontrar la identidad que acompaña su nombre.

Ya, en una edad madura, Natalia busca su paz interior, felicidad y salvación personal con un viaje hacia su vida antigua que mostró su fuerza, su determinación y su resistencia. La misma noche de la boda, Natalia se levanta y camina hacia su antigua casa y vida. Su camino hacia la independencia, la autoestima y la libertad, es cíclico. Con sus hijos ya adultos, Natalia se liberó de su pasado y de una juventud perdida con la recuperación de sus memorias reprimidas: Según Todorov, “Repression is the process by which the subject excludes from active memory various facts or events that occurred in infancy and have become unbearable, for one reason or another. The analytic cure involves the recovery of the repressed memories” (*Hope* 172). Natalia comenzó su cura analítica, con lo que Rodríguez llama su “camino de la liberación”, hacia el piso que compartía con Quimet (105). En la puerta de su piso viejo, escribió su nombre dado por Quimet, “Colometa”, con la punta de un cuchillo, símbolo de autoridad sobre sus decisiones. Continuó caminando hacia la Plaza del Diamante.⁶³ Vuelve allí porque se siente atraída al espacio donde empezó su vida adulta con Quimet. Allí, en sus lugares de memoria, en un estado surreal, Natalia mezcla el presente con el pasado y el real con el

⁶³ En la versión cinematográfica, cuando Natalia llega a la plaza del Diamante, ella recuerda la noche que conoció a Quimet a través de una serie de escenas retrospectivas.

sueño. Se le presentó una paloma que le dio la sensación de la presencia de su amigo Mateu, quien fue fusilado en una plaza semejante: “se le posó en el hombro una paloma corbata de satén y yo no había visto nunca ninguna” (244). En aquel momento soltó un grito primario que resultó en su liberación:

... para salvarme de no sabía qué, di un grito de infierno. Un grito que debía hacer muchos años que llevaba dentro y con aquel grito, tan ancho que le costó mucho pasar por la garganta, me salió de la boca una pizca de cosa de nada [...] y aquella pizca de cosa de nada que había vivido tanto tiempo encerrada dentro, era mi juventud que se escapaba con un grito que no sabía bien lo que era... ¿abandono? (244).

Con “aquella pizca de cosa de nada”, Natalia salva a si mismo con el encuentro de su propia voz y recupera su juventud que le fue usurpada por el trauma de la guerra. Una vez liberada, Natalia, como su nombre implica, renació. De vuelta a casa, se acostó en la cama que compartía con Antoni y empezó a acariciarle y pensaba “no quería que se me muriera nunca” (247). Ahora, podía amar a Antoni aunque todavía no era capaz de compartir todos sus sentimientos con él, “le quería decir lo que pensaba, que pensaba más que lo que digo, y cosas que no se pueden decir y no dije nada” (247). Al despertarse de “un sueño de tronco” (247), Natalia sabía que hizo algo diferente pero no sabía si lo soñó o si lo hizo de verdad: “me costaba pensar en lo que había hecho y si lo que había hecho, que no sabía si lo había hecho, lo había hecho algo despierta o muy dormida” (247). A través de este monólogo interior Natalia expresa su estado surreal pero a la vez liberador.

De todos modos, si fuera real o no, fue su voz la que salvó de su inacción callada y de su pasado opresivo (Vosburg “Mercè Rodoreda” 420). Su falta de educación y

habilidad de asimilarse al mundo, dificultaron más la posibilidad de recuperar su libertad y su autoestima durante su matrimonio con Quimet. Sólo después de confrontar su pasado y liberarse de él, Natalia era capaz de sentirse agradecida por su familia y vivir su vida presente tranquilamente y contenta porque la Colometa y su vida antigua nunca la volverán a sofocar. Su lucha y búsqueda de una identidad propia llevaron a Natalia a una vida entera durante la cual maduró y sobrepasó los obstáculos impuestos por un hombre dominante y una historia política que dejó su vida y sociedad en ruinas y la forzó a aprender a depender en sí misma. Como Martín Gaité, Rodoreda también terminó su novela de desarrollo femenino sin un destino específico para su protagonista pero la dejó expresando una cierta satisfacción en su última palabra: “Contentos” (248). Con esto, Rodoreda le provee a Natalia una visión optimista por un mundo mejor - lo que le fue negado en su juventud (Ortega 77).

Hasta ahora, hemos visto como la mayoría de las protagonistas de la literatura femenina de la posguerra, “las chicas raras” aguantaron el ostracismo por sus decisiones y sus creencias. En el caso de Dolores Medio, sus decisiones e ideología la fuerzan al margen más profundo y aislado de la sociedad: la cárcel. Siempre partidaria de la República, en el año 1962 en plena dictadura, la Guardia Civil detuvo e interrogó a Dolores Medio por participar en una manifestación de protesta en solidaridad con las huelgas mineras de Asturias en la Puerta del Sol en Madrid. Al negarse pagar la multa de 25.000 pesetas, la autora fue a la cárcel de Ventas por un mes donde sufrió el tratamiento del sistema penal en una celda común con ladronas, asesinas, infanticidas, prostitutas, etc.... Allí, la autora tuvo un despertar a un mundo más allá del suyo. Este mundo

consiste en un grupo de mujeres “caídas” y menos privilegiadas; les falta el conocimiento y los recursos para defenderse en una sociedad fascista machista.

Por la fecha de su nacimiento (1911), Dolores Medio, no encaja exactamente con la generación de los escritores de los cincuenta, “los llamados niños de la guerra”. Medio como Rodoreda era una mujer madura, de veinticinco años, ya trabajando como maestra y partidaria de la República cuando la guerra estalló. Pero tal como las autoras de este estudio, se horrorizó ante las destrucciones de la guerra y la pérdida de un futuro libre. Desde entonces, Medio vivía en los márgenes del franquismo, reflejando el silencio y la opresión de las mujeres de la posguerra en sus obras literarias (De La Fuente 242-43). Como la mayoría de sus novelas, una experiencia personal dio origen a su novela semi-ficticia, *Celda común* (escrita circa 1963, publicada 1996) en lo cual Medio narra el acontecimiento traumático: su detención y encarcelamiento. La novela realista es en sí un testimonio personal de corto plazo que ni llega a describir el mes entero en que estuvo encarcelada. Al momento de su detención, Medio ya era una autora premiada y usó su habilidad de escribir para narrar su acontecimiento traumática junta con la de las otras víctimas que sufrieron bajo el sistema penal franquista. Con su narración, Medio era capaz de elaborar por su trauma y documentar su memoria en su novela semi-ficticia. Según Laub, cuando los sobrevivientes de un trauma no cuentan su historia y optan mantener el silencio pueden hacerse víctimas de una memoria distorsionada, “that is, of a forcibly imposed “external evil,” which causes an endless struggle with and over a delusion” (“Truth and Testimony” 64). Es decir, mantener el silencio solamente perpetúa la tiranía mientras su memoria se distorsiona más y más hasta el punto que la víctima del trauma cuestiona la realidad del acontecimiento. Motivada a compartir su experiencia

Medio escribió todo lo que vivió: “aquella experiencia la recogí en *Celda común*, una novela que la censura me impidió publicar” (10). Por haber sufrido directamente la represión y el encarcelamiento franquistas y narrar sus experiencias la autora es lo que Christina Dupláa llama: “víctima-testigo-testimonio” (“Mujeres” 139). Medio no cayó en la trampa personal del silencio pero, la censura franquista la silenció e impidió la impresión de su novela por su descripción gráfica de una cárcel de mujeres. Treinta años después, se publicó la novela póstuma y dio al público español la oportunidad de recuperar una parte de su pasado histórico perdido. La novela captura un momento particular de la historia española que enfoca en el tratamiento de mujeres encarceladas; un aspecto muchas veces olvidado en los estudios de la vida reclusa.⁶⁴

En contraste con las novelas escritas en primera persona, Medio relata en tercera persona el acontecimiento de la detención, el tratamiento de las mujeres en la cárcel y la experiencia de una presa política compartiendo una celda con criminales ordinarias. Con frecuencia, Medio interrumpe la narración con varios diálogos entre las diferentes presas quienes comparten la celda con su alter ego, Teresa Vega. Esta técnica permite al lector analizar el mismo problema de diferentes puntos de vistas femeninos. A través de la concienciación de Teresa, un monólogo que aparece entre paréntesis, la novela social realista denuncia las condiciones espantosas de las cárceles de mujeres, la discriminación y el maltrato en una sociedad patriarcal franquista. La misma jerarquía patriarcal que encerraba a las mujeres y las consideraba como ciudadanos de segunda clase, se excedió

⁶⁴ Michael Foucault estudió las instituciones y prácticas punitivas a través de los siglos en su obra *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1977). Sin embargo Foucault no identificó las distintas maneras de control necesario para el género femenino (Vosburg “Prisons” 122).

dentro de las paredes de la cárcel.⁶⁵ Medio saca a la luz la hipocresía del discurso del régimen franquista que veneraba a las mujeres como el ángel del hogar pero a sus “enemigas”, las castigaba en maneras inaceptables. Su crítica social también difunde aspectos del bajo nivel cultural de la mentalidad del pueblo español.⁶⁶

La novela se abre con la detención de la protagonista principal, Teresa Vega. Mientras se preparaba sus pertenencias, Teresa piensa sobre las cosas banales de la casa, como el grifo que gotea, en vez de su detención: “Ella tranquila, como si estuviera habituada a salir de casa todos los días acompañada por dos policías de la Social” (15). Medio crea un ambiente tranquilo y minimiza el miedo de la protagonista lo que será, bajo otras circunstancias, un acontecimiento traumático. De hecho, las piernas de Teresa solamente le flaquean con miedo cuando la llevan al calabozo de la Dirección General de Seguridad de lo cual la horroriza porque no conserva recuerdos muy agradables de cuando la detuvieron con sus compañeras por solidarizarse con los conflictos laborales de Asturias en mayo. Anteriormente, Teresa era capaz de sobrellevar el horror del calabozo porque estaba en la compañía de sus camaradas. Sin embargo, dos meses después de éste, en la celda del sótano, se da cuenta que no han detenido a ninguna de su compañeras y esta vez, el miedo de enfrentar su situación en el calabozo sola se hace realidad. El miedo de la soledad le tormenta por las primeras horas de su detención hasta que se hace amigas con la prostituta Dalia.

⁶⁵ En su libro testimonial *En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España*, sobre su tiempo encarcelado durante el franquismo, la abogada feminista Lidia Falcón describe el lugar de las mujeres en el sistema penal: “En un escalón más bajo, más despreciable, más olvidado que el preso, está la presa” (20).

⁶⁶ Para Teresa Vega las corridas de toros denotan el bajo nivel cultural del pueblo español: “Martirizar a un animal es propio de salvajes. Ésta es una de las vergüenzas que tenemos que desterrar en España” (Medio 18-19). Bajo Franco, el estado apoyó los toros como una auténtica actividad española. Entonces, asocio su desaprobación de los toros como un ataque indirecto al Franco y sus ideologías.

Una vez en Las Ventas, la prisión de mujeres, Teresa es la única presa política entre criminales comunes. Teresa refleja sobre la clase social de ellas: “La escoria de la sociedad. Lo más bajo, ¡lo último! Asesinas, ladronas, prostitutas...” (38). Sin embargo, se da cuenta inmediatamente que la culpa de su situación social no es de ellas sino de la sociedad de la posguerra: “¿Quién se ha cuidado de educarlas como a mí?...Recogiendo mendrugos y recibiendo patadas de la sociedad, de esta misma sociedad que ahora las encierra por inmorales...” (38). Medio opina que “la escoria de la sociedad”, las “asesinas, ladronas y prostitutas”, emergen de la falta de la educación y culpa la sociedad por no preocuparse por ellas.

Ahora, entre ellas, su apariencia (su pelo corto y su vestimento) resalta entre las prostitutas que la tomaron por una prostituta francesa, “una de las finas” en vez de una presa política. A punto de clarificar quien es, en un monólogo interior, Teresa decide que es mejor callarse: “yo no soy prostituta, me han traído a la cárcel por una cosa política...Pero no dice nada. Va a convivir con prostitutas y con ladronas. Entonces será mejor no humillarlas con una pretendida superioridad moral: yo no soy como vosotras, yo... No. Mejor será no decirles nada” (41). Por eso, Teresa no revela a las demás su verdadera identidad: que es una presa política y una novelista reconocida. Es través de su concienciación que Teresa se da cuenta de que es una presa negada de la libertad tal como las prostitutas y ladronas a pesar de su crimen. Asimismo, Teresa entiende que la peor está todavía por venir, al convivir con las presas comunes: la verdadera prueba dura.

Para sobrellevar su situación, mantiene la esperanza de encontrar en la cárcel a otras presas políticas. Con mínimos derechos civiles y el lema de “adaptarse o morir”, Teresa aprendió convivir con las otras prisioneras (donde la ley de la más fuerte

dominaba y la diversión consistía en peleas entre sí). Como una táctica de sobrevivencia en la cárcel, Teresa formó una alianza con un grupo de presas aunque no fueron políticas. Entre sus nuevas compañeras, Teresa se esforzó en sobrepasar su miedo. Se acostumbró a tragar los insultos y los hurtos de las “mandantes” (funcionarias) de las celdas y otras prisioneras. Aunque sentía “deseos de rebelarse”, se aplicó sin resistencia a la rutina: asistió a la misa obligada y cumplió las tareas asignadas. Soportó las malas condiciones, la comida mala racionada y, sobre todo, aguantó el ambiente hostil creado por las “mandantes” quienes explotaron a las presas.

Durante su estancia en Ventas, más presas fueron ingresadas, la mayoría prostitutas, pero algunas eran presas políticas como ella. Cuando entra la nueva presa política, Laura Riera, Teresa intenta ayudarla a acostumbrarse a la rutina de la cárcel. Pero, Laura vino preparada con “Toalla, servilleta, un paño de cocina, un trozo de jabón, un estropajo” (85) lo cual impresionó a Teresa. Conteniendo sus lágrimas, Laura le explica a Teresa la razón de su preparación y participación en la manifestación de protesta: “Mi madre estuvo presa muchos años... Muchos... Yo era entonces una niña... Pero lo recuerdo. Esas cosas no se olvidan nunca... Bueno, ahora ya sabes por qué estaba en la Puerta del Sol el día 15 de mayo” (86). Laura no entra en detalles sobre la detención ni el encarcelamiento de su madre. Se entiende que el sufrimiento de su madre hace unos veinticinco años exacerbó su niñez traumática. Aunque era una niña en aquel momento, Laura fue víctima sólo por ser hija de *rojos* y tuvo que aguantar el estigma asociado con ellos. El uso de la elipsis da énfasis al recuerdo traumático de la madre y la hija: el sufrimiento de la madre en la cárcel y la hija madurando sin madre. Aunque era niña en el momento de la detención de su madre, Laura, obsesionada con el pasado,

asimiló el sufrimiento de su madre y reactiva la escena traumática de su madre por asistir la manifestación de protestas que resultó en su detención en el presente. LaCapra define la reactivación cuando una persona está obsesionada por el pasado y se ve envuelta a actuar la repetición de la escena traumática en que el pasado se repite y el futuro queda bloqueado (21).

Con la historia de Laura, Dolores Medio, nos mostró la severidad continua de Franco contra la expresión libre de ideologías políticas. Sin embargo, la comparación de la detención de Laura y la de su madre nos reveló que con el paso del tiempo, Franco suavizó el tratamiento de los prisioneros políticos desde la primera ola de la posguerra. Durante la primera ola, no había tribunales, no había mucha esperanza de sobrevivencia sino miedo y fusilamientos: "... aquellos eran tiempos peores...La guerra...Sobre todas las molestias de la cárcel, estaba el miedo... Era terrible... Cada vez que sacaban a una para fusilarla, había una sacudida de terror por todas las celdas..." (Medio 86). El miedo, el arma potente de Franco, sobrepasó todas las molestias de la cárcel (la suciedad, el hambre, etc.). Como la madre de Laura, los prisioneros políticos de la inmediata posguerra vivían con miedo, sin derechos civiles, sin tribunales justos. "Las sacas" de fusilamiento parecían ser al azar; un/a prisionero/a nunca sabía si o cuando le iba a tocar. En las décadas siguientes después de la guerra, Franco no dejó de usar la táctica de amedrentamiento contra sus prisioneros políticos y sólo cambió la forma en que la usó.⁶⁷

⁶⁷ Ya por el año 1974, se concedieron a los prisioneros más derechos civiles: "...daily meals (yet they were so meager and lacking in nutrition that they still needed to be supplemented by packages from the family), the right to hygienic conditions (but the prisoners themselves were responsible for cleaning, without detergent, soap, bleach, rags), the right to purchase, at highly inflated prices, items of personal hygiene and clothing from the prison "economato" (and this right could be withheld as an additional form of punishment), the right to medication (at the prisoner's expense), the right to private legal counsel (in theory but not in practice), the right to communicate with family members (but all communications were taped or censored), and the right to books and magazines (which the families also had to provide and which were censored as well). Since political prisoners didn't *officially* exist, however, they were often denied many of these rights while charges were pending" (Vosburg "Prisons" 127).

Poco después de la llegada de Laura Riera, ingresaron más presas políticas. Al entrar, las nuevas presas políticas (Sofía Papalardi, Bela Ordóñez y Andrea Velázquez) compartieron la impresión de la cárcel en comparación con el miedo que sufrieron en los calabozos de Gobernación “Aquello sí era horrible, ¿os acordáis?...Y sin saber lo que iba a sucedernos...Esto es otra cosa. Esto parece un asilo o un hospital” (132). Medio muestra que la policía Social todavía usaba la táctica del miedo para mantener a sus presas en suspense ante lo desconocido. Su impresión de la cárcel, como “un asilo o un hospital” pronto se rectificó con la convivencia con las presas prostitutas y ladronas. La solidaridad entre las cinco presas políticas les ayuda a organizarse para tolerar los trabajos y las malas condiciones de la cárcel.⁶⁸ Así, forman una alianza inseparable y son llamadas las “dinamiteras” por las otras presas: “Estas fulanas lo mismo creen que andamos poniendo bombas y armando follones...” (241). A estas alturas de la posguerra, las presas comunes, debido al “silencio impuesto”, no entienden bien las causas políticas de Teresa y sus compañeras desde que todavía se las asocia con las acciones de guerra. De hecho, los administradores (e incluso unas presas) las criticaron por sus intentos de revolucionarlo todo, especialmente lo que tenía que ver con los derechos humanos básicos como la limpieza y la salud de una comunidad ignorada. Por ejemplo, la reclusa Dalia sufría de una tos persistente (bronquitis, quizás) y necesitaba radiografías pero no subía a la enfermería porque ya sabía que no la iban a mandar al hospital porque su tiempo en la cárcel era limitado: “a nosotras...las piculinas, no nos hacen caso. Como saben que salimos en seguida, pues dicen eso, que cuando salgamos a la calle, que vayamos nosotras” (93).

⁶⁸ Ricard Vinyes refiere a los métodos de sobrevivencia y a las diferentes “olas” de presos políticos como “anteriores” y “posteriores” en su libro *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*.

En el espacio recluso de la celda sobrepoblada nombrada Corea por las habitantes, las prisioneras, libres de la influencia de los hombres, discutieron apasionadamente varios temas femeninos: el aborto, el honor, los hombres, los hijos y el tema más visitado - las prostitutas y sus proxenetas. A través de estos diversos temas, diferentes puntos de vista surgieron de acuerdo con las experiencias personales, formación y clase social de las presas. A través de las conversaciones, Teresa se dio cuenta que “las piculinas” (las prostitutas encarceladas) tenían su propia idea de la honradez. No afectada por el estigma social asociado con la prostitución, Susana orgullosamente proclamó que las prostitutas se ganan la vida honestamente: “Putas y muy honradas, que vivimos de nuestro cuerpo y no robamos nada a nadie” (92). Según la persa Susana, ser prostituta es un oficio honrado especialmente en comparación con una ladrona que vive del hurto o una asesina. Sin embargo, las presas políticas Teresa y Laura, se sintieron obligadas a enseñarles a las presas prostitutas lo que no aprendieron en la escuela ni en la calle “sentimientos de respeto humano, de respeto a sí mismas [...] de sus derechos y de sus deberes, a fin de recuperarlas para la vida social” (Medio 92-93). De hecho, Teresa llegó a notar, aunque al principio de su estancia las prostitutas “recibieron de niñas” a las políticas, que ellas “tienen tanta hambre de comprensión, de un poco de amor, que a la menor caricia se te entregan” (229). Teresa humanizó a las prostitutas y mostró como la comprensión y el amor pueden crear tolerancia para las personas de creencias y vidas diferentes, un concepto ausente durante el régimen franquista.

A través de su portavoz Teresa, vemos como Dolores Medio creía en la tolerancia, la educación y la reforma de las presas prostitutas a pesar de su formación

oficial y clase social: “Este excremento de la sociedad, estos gusanos podridos de la falsa moral burguesa son seres humanos y merecen todas las consideraciones” (93). Medio no echó la culpa a las mujeres por venderse. Se dio cuenta que ellas, a pesar de tener una familia honorable o no (como el caso de la prostituta Tina, hija de un general), eran víctimas de la sociedad patriarcal y la falta de educación que las dejaron incapaces de defenderse: “El hombre es el pretexto, el instrumento, pero quien de verdad las arroja a la calle es la sociedad. Esa misma sociedad que después de prostituirlas, las escupe, las abofetea, y las mete en la cárcel” (108). La meta de Medio nunca era criticar a las prostitutas sino atacar a los proxenetas que se aprovecharon de ellas. Por eso, Teresa y las otras presas políticas intentan enseñarles a las prostitutas cómo escribir y leer junto con la dignidad, el respeto y sobre todo como estimarse para evitar el mal tratamiento de los hombres a salir de la cárcel.

Sin un fin definitivo, la novela cíclica empieza y termina con las tribulaciones de la entrada de una nueva presa política a la cárcel. Empezó con la llegada de Teresa Vega y terminó con la llegada de la joven Marta Lombardía. Con el espacio (la celda) y tiempo (ni un mes entero) limitados, Medio intentó plasmar en su novela realista una etapa pasada de la vida en las cárceles franquistas. Por escribir de su experiencia, aun ficcionalizando partes, Medio era capaz de no solamente reactivar su trauma por repetir las acciones en la novela sino también retrabajar como definidos por LaCapra. A hacer esto, Medio compartió con las generaciones venideras una parte de la historia oscura del régimen franquista que cayó en el olvido. Hoy día su obra sirve como un testimonio histórico de la capacidad de sobrevivencia de las mujeres bajo las prácticas punitivas discriminatorias de la época franquista.

Como la obra de Medio, este corpus de novelas sirve como un vehículo al pasado, a una época de intolerancia, para demoler la falsa memoria oficial franquista y para recuperar la memoria que se hundió en el olvido. En los años de la posguerra, el olvido fue percibido diferentemente: para los vencedores era una oportunidad para re-crear una nueva sociedad y para los vencidos, un método de sobrevivir su derrota (De la Fuente, 11). Estas novelas presentaron una verdad verosímil a través de nuevas protagonistas que pueden situarse en el género literario femenino del realismo social. Distinto de los autores de su época, las escritoras no se enfocaron en la lucha física de la guerra ni las condiciones de miseria que resultaron de tal lucha sino que se sirvieron como fondo de sus novelas para dar énfasis a los temas que afectaron a las mujeres a pesar de sus clases sociales: matrimonio, abuso doméstico, discriminación, educación, opresión, etc. en un mundo patriarcal con una ausencia de la figura materna.

Las protagonistas sufrieron angustia ante esos límites impuestos por la sociedad y aprendieron a sobrepasarlos para lograr su verdadera identidad y espacio en el mundo. Como muestran las novelas, luchan con un conflicto interior (un tipo de exilio interior) que surge a través de la trayectoria de su memoria, una aventura llena de compromisos y desilusiones. Cuando las protagonistas finalmente se aíslan de los papeles sociales restringentes es cuando surge su auto-concienciación (Frieden 314). La habilidad de expresar su auto-identificación en su propia voz- un grito, una entrada en el diario, etc. - le ofrece a las protagonistas la oportunidad de buscar un fin mejor que lo tradicional (hacerse monja, volverse loca, casarse o morir/suicidarse) aunque si signifique ostracismo de la sociedad y de la familia. También para que ocurra la auto-concienciación, las protagonistas tuvieron que revelar su pasado y aceptar sus condiciones para poder vivir

bien su presente y futuro. Resulta que, para la mayoría de las mujeres, el agente liberador más poderoso fue y sigue siendo la educación (escolar y de experiencia). Armadas con una buena formación, las mujeres tienen la habilidad de expresar su voz en vez de asfixiarla, pueden vivir su identidad creada en su *locus mentis* en vez de imaginarla.

Asimismo, el proceso de escribir novelas resultó terapéutico para las autoras: les ayudó a recuperar su identidad y memoria que fue alterada/manipulada por el mundo autoritario y a la vez, les llevó hacia el camino liberador que les dio la habilidad de denunciar las prácticas discriminatorias y violentas contra las mujeres. Hoy en día, esas escrituras femeninas de la posguerra representan aquellas experiencias femeninas, el coraje, la integridad, el honor y los testimonios de todas las clases socio-culturales de las mujeres españolas de la postguerra.

Estas autoras ayudaron a resucitar una memoria reprimida pero la nación siguió dolida. En el próximo capítulo, intentaré mostrar como los cambios en el régimen franquista hacia la transición continuaron afectando la memoria de grupos marginalizados (exiliadas, presas) e individual de los españoles. La llegada de la democracia a España fue una salvación política y social para muchos españoles. Pero, la aceptación de una amnistía política que cubrió los crímenes contra la humanidad durante aquel régimen dejó a la sociedad y la memoria fragmentadas. La colección de obras que estudiaré en el próximo capítulo trata de una memoria fragmentada - una memoria que se quedó con espacios en blanco. Otra vez, habrá una recorrido al pasado a través de la palabra escrita, esta vez con la intención de llenar los espacios en blanco para entender mejor y aceptar el pasado.

In the case of complete recovery, the person does not suffer any more

from the reappearance of traumatic memories on the form of flashbacks, behavioral reenactments and so on. Instead the story can be told, the person can look back at what happened; he has given it a place in his life history, his autobiography, and thereby in the whole of his personality (Van der Kolk y Van der Hart 1996).

El paso de tiempo no necesariamente cura las profundas heridas bélicas sino honrar la verdad y la memoria que sí ayuda sanar el pasado para los que sufrieron semejantes tribulaciones.

Capítulo 3: Las memorias fragmentadas

Remembering was part of a cycle of reunion, a joining of fragments, the bits and pieces of my heart that the narrative made whole again (hooks “Writing Autobiography”432).

La instauración de la unidad nacional bajo la ideología franquista significaba la exclusión de personas que creían en los valores de la II República. Ese concepto de “unificación” bajo Franco resultó en una división de familias, hogares, ideologías, identidades y la fragmentación de memorias e historias.⁶⁹ Las historias desapacibles contra el paradigma nacionalista fueron escindidas y reprimidas; el silencio forzado obligó a la gente a aceptar la historia ordenada por el régimen, creando un binomio: presente = oficial /ausente = no oficial.

El silencio impuesto durante la posguerra no se rompió con la anticipada muerte de Franco (20 noviembre 1975) ni con la restauración de la democracia durante los años de la Transición. Incluso con la libertad recién recuperada, el silencio y el olvido todavía

⁶⁹ Walter Benjamin dice que la Historia oficial es el fruto del poder, escrito desde la perspectiva del vencido y, la memoria es el conocimiento de las experiencias de la gente ordinaria (256). Según Pierre Nora, la memoria es vida, nacida de sociedades vivas y la historia es la manera en que las sociedades modernas reconstruyen acontecimientos y organizan el pasado. Halbwachs señala que hay tantas memorias como grupos. Entonces, la memoria puede ser múltiple, específica, colectiva, plural e individual mientras la historia tiende a lo singular; pertenece a todos y a nadie. La historia es una representación del pasado, hecha para el análisis – intenta ser objetiva; mientras la memoria, es personal, hecha para construir la identidad – es subjetiva. En consecuencia, si un individuo no tiene una memoria personal de un acontecimiento, debe confiar en la historia (archivada) para el conocimiento de ese. En el caso de España, la información sobre la Guerra Civil archivada oficialmente durante la posguerra fue la del lado franquista. Para proteger su narración de la historia, el régimen hizo todo en su poder para excluir la versión de sus adversarios y reprimir las memorias de los vencidos. Como dice Nora, “History is perpetually suspicious of memory, and its true mission is to suppress and destroy it” (Nora 8-9). Por ello, la memoria no es necesariamente puesta a la historia sino que, en algunos casos, puede ampliarla y vice a versa.

se asumieron políticamente ya que a la transición política de la dictadura a la democracia “...was predicated upon the “social contract” of the burial of the past—no reopening of old wounds and no questions asked” (Colmeiro “A Nation of Ghosts?” 24). En parte, esto es debido al deseo de las élites de la transición⁷⁰ de no repetir los errores que causaron la caída de la II República (Aguilar *Memory and Amnesia* 269). Asimismo, la Ley de Amnistía de 1977 además de restaurar la libertad de la izquierda, ocultó a todos los criminales políticos del régimen franquista por la falta de una Comisión de Verdad y Reconciliación:⁷¹

Society was able to come to terms with past brutality through the general sense of blame that was apportioned by interpreting the war as a form of “collective insanity.” The principal lesson that emerged during the Transition was based on the idea of “never again.” Never again must such events be allowed to occur, and all political, social and economic movements must contribute to ensuring that they do not. Only in this context can we understand the deep and complex underpinnings of the general consensus that existed during the Transition right up until the passing of the Constitution in December 1978, as well as the national reconciliation policy that was pursued from the very beginning of the Transition (Aguilar, *Memory and Amnesia* 268).

⁷⁰ Los agentes de la Transición consistían en los nuevos líderes de los restablecidos partidos políticos: el Partido Comunista, los Socialistas, el Partido Nacionalista Vasco, la Convergencia y Unión Catalanista, Alianza Popular y sobre todo, la Unión de Centro Democrático (el grupo mayoritario). Es interesante notar que el Partido Comunista “no tuvo inconveniente en aceptar y pactar la transición política a costa de los sufrimientos de muchos de sus militantes en el largo periodo de la clandestinidad” (Dupláa 40).

⁷¹ Como por ejemplo, en África del Sur donde hubo la Comisión de Verdad y Reconciliación (1995) creada por el nuevo gobierno para lograr una justicia restaurativa después del régimen del *apartheid*. Este organismo, oficial y públicamente reconoció a las víctimas de graves violaciones a los derechos humanos que relataban las experiencias que habían vivido. Los que confesaron sus crímenes públicamente pudieron obtener la impunidad por sus actos. Así fue el movimiento encabezado por Desmond Tutu con su lema, “Sin perdón no hay futuro, pero sin confesión no puede haber perdón.”

En consecuencia, esa ley obvió todos los abusos y crímenes que habían cometido los vencedores cuyo número y lapso temporal fueron mucho mayores que los de los vencidos.⁷²

No cabe duda que esta ley causó una división entre los españoles. Por un lado, surgieron los que estaban ansiosos de dejar los recuerdos de la violencia de la guerra en el pasado y por otro lado, los que optaron para una divulgación y reconocimiento total de la historia no oficial. Simpatizante con la ideología de la Transición, para Santos Juliá, la ley no fue tanto una decisión consciente de olvidar el pasado sino más bien que el pasado no influyera el nuevo y mejor futuro. Además, para él, la gente ha confundido amnistía con amnesia. Ya que, según él, las publicaciones de todos tipos, las celebraciones de coloquios, las investigaciones en los cementerios/ archivos judiciales/ militares, las listas de los muertos y fechas de asesinato o ejecución, prueban que no hubo olvido y que España lo ha asimilado históricamente (*Victimas* 48-49). De hecho, Juliá afirma que “la amnistía general se formuló varias décadas antes de la transición,” como un paso hacia una democracia: “cada vez se hablaba de amnistía se recordaba necesariamente la guerra” (49). Apoyándose un poco la misma idea, Jo Labanyi opina que el “pacto de olvido,” además de ser conveniente (especialmente para los políticos franquistas), fue una ruptura con el pasado para poder lanzarse a la modernidad culturalmente (“Memory and Modernity” 94)

⁷² Hay que notar que la represión en las zonas republicanas era de una naturaleza diferente que la de los nacionalistas. Vicenç Navarro dice que la represión republicana y los asesinatos fueron una retaliación que ocurrieron poco después del golpe militar de lo cual, la República no los reconoció bajo la política de Estado y los paró (“La transición” 125). Asimismo, el historiador Paul Preston dice que la represión causada por los republicanos era tres veces menor que la de los insurgentes (*The Spanish Holocaust* 221-258).

Por otro lado, para los que no aceptaron la ideología de la Transición, el acto de olvidar y perdonar encarnó “una injusticia hacia los vencidos” (Navarro “Consecuencias”) porque perpetuó el franquismo y relegó el pasado de los vencidos al cajón del olvido de la historia. Es decir, la supuesta reconciliación no solamente ha sido una injusticia sino un error grave porque los vencidos nunca tuvieron la oportunidad de llorar a sus muertos ni ser reconocidos o agradecidos públicamente por su lucha por la República (Navarro “Los costes”). Según Vicenç Navarro, fue así porque los conservadores quieren proteger la integridad de su historia: “Aquellas voces conservadoras, y los intereses que representan son conscientes de que el recuerdo de aquel pasado y la rectificación de nuestra historia representan una clara amenaza a su imagen y a sus intereses” (“La transición” 117).

En consecuencia, el proceso de democratización, la ausencia de una Comisión de la Verdad y Reconciliación y el olvido pactado tuvieron un gran impacto en cuanto a la memoria colectiva de la nación. Asimismo, la negación de las memorias de los vencidos (la intramemoria) engendró la supramemoria,⁷³ es decir, la de los vencedores que escogen ignorar los horrores de la guerra fragmentando así, la memoria con el silencio y el vacío (Naharro-Calderón, “¿Y para qué...?” 65). Además, este proceso de democratización no solamente fragmentó las memorias sino que también, creó un nuevo tabú cultural convirtiendo las memorias de la Guerra Civil y el legado de Franco en “the spectral quality of ghosts” (Colmeiro 25). Según Whitehead, al no confrontarse al pasado, estos

⁷³ Son las memorias colectivas institucionalizadas: “donde se vacía de contenido el pasado, donde el enunciado equivale al olvido, a la desmemoria, a la amnesia, cuando se quiere impedir que el archivo se convierta en fuente de legitimidad, reivindicación o conflicto, esgrimiendo objetivos que éticamente expresan valores esencialmente asumibles por la colectividad: la amnistía, la reconciliación, la paz, el perdón” (Naharro-Calderón “Trenes” 103).

“rasgos fantasmales” continuarán siendo problemáticos y acosar a los vencidos, hasta que se reconcilien con el pasado (12), o lidien con él como delineado por LaCapra.⁷⁴

Con todo esto, es evidente que la ley, o sea “el pacto de olvido,” ha causado un debate aún vigente entre la memoria oficial y la no oficial. Frente a esto, varios autores y artistas desafiaron el nuevo tabú vía la arena cultural como veremos en este capítulo.

Aquí, analizaré cómo varias escritoras tratan de recuperar una memoria que por haber sido reprimida durante el franquismo, renace como memoria fragmentada a partir de la Transición, ya que estos recuerdos ocultados por la historia oficial son en sí fragmentos de memoria e historia. Para comprobarlo, he escogido a las siguientes autoras y sus obras autobiográficas y ficticias: Tomasa Cuevas (1917-2007), *Cárceles de mujeres: 1939-1945* (1985);⁷⁵ Carmen Parga (1914-2004), *Antes que sea tarde* (1996); Carmen Martín Gaité (1925-2000), *El cuarto de atrás* (1978 – Premio Nacional de Literatura) y *Usos amorosos de la posguerra española* (1987- Premio Anagrama de Ensayo) y Adelaida García Morales (1945-), *El sur* (1985).⁷⁶

Sus obras relatan el trauma individual y colectivo desde la perspectiva femenina en el contexto histórico de la guerra y la posguerra. Es importante señalar que sus obras deben leerse como una denuncia del discurso oficial ya que fueron escritas y publicadas sin censura tras la muerte de Franco. Las autoras se enfocan en un momento específico de su pasado desde la narración en primera persona con la meta de encontrar el “yo” auténtico en un ambiente opresivo. Testimoniales o ficticias, sus obras representan una

⁷⁴ Véanse capítulos 1 y 2.

⁷⁵ Utilizaré la versión traducida y editada por Mary E. Giles, *Prision of Women. Testimonies of War and Resistance in Spain, 1939-1975* (1998).

⁷⁶ Adelaida García Morales escribió su obra en 1981 pero no la publicó hasta 1985, después de estreno exitoso de la versión cinematográfica de Víctor Erice en 1983. La película difiere de la narrativa original en que no presenta el viaje de la protagonista, Estrella (Adriana) al sur.

escritura de la vida (*life writing*) definida por Smith y Watson.⁷⁷ No obstante, sus obras no intentan reconstruir el pasado en su imagen completa sino ilustrar las experiencias traumáticas que les cambiaron la vida femenina personal y colectiva. Así son los episodios, fragmentos, individuales y colectivos, representados en sus obras y doblemente excluidos de la historia oficial por ser de las vencidas y de las mujeres. Esto nos obliga a preguntarnos: ¿cómo se recupera y narra los fragmentos del pasado?

Antes de poder contestar esa pregunta, me parece necesario en un primer tiempo determinar el concepto de la memoria fragmentada. Primero, hay que notar que la recuperación total de la memoria es una imposibilidad ya que “el pasado es siempre un cronotopo inexplorable en su totalidad” (Naharro-Calderón “Trenes” 102). Asimismo, la memoria, tal como la historia, está construida de varias verdades entre los varios grupos y además, estos sufren otras fragmentaciones. Según Todorov: “Memory should not be thought of as a mechanical recording of what has happened. It has many forms and functions...it develops in stages, each of which can be distorted or disturbed; it can be possessed by different people who derive different moral attitudes from it (*Hope and Memory* 3). Es decir, cada grupo social (mujeres, hombres, republicanos, golpistas, víctimas, victimarios, católicos, ateos, etc...) guarda sus propias memorias y experiencias comunes que, por lo tanto, contradicen (o concuerdan con) la versión oficial que el

⁷⁷ Para las autoras Smith y Watson, la narración de la vida es: “...a general term for writing of diverse kinds that takes a life as its subject. Such writing can be biographical, novelistic, historical, or an explicit self-reference to the writer. We understand life narrative as a somewhat narrower term that includes many kinds of self-referential writing, including autobiography” (3). Las narradoras: “...inevitably refer to the world beyond the text, the world that is the ground of the narrator’s lived experience, even if that ground is comprised in part of cultural myths, dreams, fantasies, and subjective memories “(9).

régimen promovió por décadas. El hecho de que no exista una “supermemoria,” es decir una memoria “ecuánime y colectiva que contente a todos los gremios o individuos memoriosos,” para englobar el pasado y todas sus memorias, plantearía la parcialidad de los fragmentos no rescatables, excluidos u olvidados (Naharro-Calderón “Los trenes” 106). En este sentido, el rápido cambio de la Transición y su silencio excluyó la memoria de diferentes grupos de vencidos. Por ello, estos últimos construyeron a partir de su propia memoria, una “submemoria,” lo que Naharro-Calderón ha definido como infra e intramemoria, es decir, las memorias ausentes y olvidadas de las víctimas y los vencidos durante la posguerra y la Transición (“¿Y para qué?” 65).⁷⁸

Por ejemplo, en el caso de las víctimas de traumas, las “experiences can be so overwhelming that they cannot be integrated into existing mental frameworks and, instead are dissociated, later to return intrusively as fragmented sensory or motoric experiences” (Van der Kolk y Van der Hart 176). Es decir que los acontecimientos dolorosos fragmentan y dejan a la memoria desprovista de su totalidad porque no se asimilan: “La memoria sólo puede ser parcial, fragmentada, interesada...” (Naharro-Calderón “Memorias” 12). Sin embargo, aun los pedacitos hundidos, fragmentados, dejan huellas y, a través de éstas, intentamos representar el pasado en el presente a través de la memoria, la escritura y la lectura de la historia.⁷⁹

Por consiguiente, ante una historia incompleta, desprovista de parte de las memorias de los vencidos, estas autoras, usan estrategias narrativas que parten de elementos de la realidad, ya sea autobiográfica o testimonial. A través de la escritura recuperan y asimilan los fragmentos de sus pasados y de su nación dividida para librarse

⁷⁸ Véase capítulo 1.

⁷⁹ Las memorias son falibles y los relatos históricos no pueden representar el pasado tal como fue: son parciales en su representación y por eso susceptibles de distorsionar.

de la opresión del régimen franquista y la sociedad patriarcal, o en los casos de *El cuarto de atrás* y *El Sur*, crear una fantasía hipotética liberadora. Estas autobiografías son los testimonios, las confesiones y las intramemorias de las inconformistas, o sea, las “chicas raras,” que sufrieron doblemente por ser mujeres y vencidas. Quiero plantear que la fragmentación de las memorias tiene dos niveles de lectura: personal y nacional. Eso quiere decir que, las autoras recuperan los fragmentos de sus memorias individuales a través de la narración y, lo que la Transición y la Historia oficial negaron reconocer: sus narraciones ficticias y no-ficticias desvelan, a través de escenas retrospectivas, símbolos y tropos, un pasado enmudecido. Análogamente, sus obras abren espacios para las voces subordinadas, colectivas e individuales, para explorar la manera en que se puede articular memorias de ruptura, trauma y pérdida.

A pesar de que se pueda argumentar que existe una brecha entre la realidad y la ficción (la literatura), me propongo demostrar que estas narrativas abren las puertas del mundo ocultado (tanto autobiográfico como ficticio) de las mujeres a través de la recuperación de las memorias fragmentadas. En este sentido, dentro del contexto socio-político y el marco temporal de la posguerra, sus obras, basadas en experiencias personales, plantean la historia de lo cotidiano y no la oficial, o sea, evocando el uso de la palabra “intrahistoria” femenina según Unamuno.⁸⁰ Por lo tanto, trataré de conectar la realidad a lo fantástico a través de varias narraciones. Primero, empezaré con dos obras de no ficción, *Cárceles de mujeres* (Cuevas) y *Antes que sea tarde* (Parga), continuaré con la crónica de Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra* y, terminaré con una

⁸⁰ Según Miguel de Unamuno (*En torno al casticismo*) la historia se podía entender mejor al estudiarla desde la perspectiva y la realidad del hombre desconocido, de su vida cotidiana y su necesidad de sobrevivir, en contraste con enfocarse en los héroes, las guerras y los pactos políticos. La historia del hombre cotidiano, la intrahistoria, es la que no está grabada en los archivos históricos sino es silenciosa pero continúa y sirve como la base del progreso social y la verdadera tradición de la gente.

literatura que apela a lo fantástico *El cuatro de atrás* (Martín Gaité) y *El Sur* (Morales García).

Creo necesario precisar que las activistas políticas Tomasa Cuevas y Carmen Parga vivieron los acontecimientos de la Guerra Civil y sus devastaciones en directo, y son las autoras y protagonistas de sus obras. Estas recuperan a las mujeres como sujetos políticos y activistas a través de las experiencias individuales y colectivas desde el espacio carcelario o exiliado. A través de su perentoria voz, plasmaron los fragmentos olvidados por la memoria oficial de una guerra perdida para que las futuras generaciones recordaran los sacrificios de sus antepasados y la larga lucha que aguantaron por la justicia y la igualdad.

La obra, *Usos amorosos de la posguerra*, de Carmen Martín Gaité, narra las experiencias femeninas durante los años 40 y 50. En contraste con las vidas de las activistas, exiliadas o encarceladas, *Usos amorosos* se concentra en la reconstrucción y la reeducación doméstica de las mujeres en España. Además, Martín Gaité expone la realidad política de la época – la restricción, el racionamiento, el aislamiento – y explica cómo esto condicionaba las relaciones amorosas entre los hombres y las mujeres. Asimismo, la autora afirma que las posiciones de las mujeres durante la posguerra estaban como en la Edad Media: sin derechos, sin poder poseer propiedades, ni salir en público sin acompañamiento, etc. Esas barreras que limitaron a las mujeres bajo el franquismo se rompieron con la llegada de la democracia causando un desequilibrio cultural entre las generaciones. Carmen Martín Gaité intenta disminuir la brecha generacional y la falta de comprensión y comunicación entre los que se criaron durante los años franquistas y los que no tienen memorias personales de la dictadura. De hecho,

así dedica su obra: “Para todas las mujeres españolas, entre cincuenta y sesenta años, que no entienden a sus hijos. Y para sus hijos, que no las entienden a ellas” (10).

En el campo de la ficción, las obras *El cuarto de atrás* (Martín Gaité) y *El Sur* (García Morales)⁸¹ evocan los fragmentos del pasado que cuentan los obstáculos que las niñas/adolescentes se enfrentaban al alcanzar la madurez en el espacio doméstico patriarcal durante la posguerra. Una característica que estas obras comparten es su escritura autorreferente⁸² combinada con los elementos de la ficción (y lo fantástico) y una manera creativa e imaginativa de explorar el pasado que deja al lector leer sus obras como textos literarios, no como testimoniales o documentos históricos. Las autoras se enfrentan a la dificultad de articular la recuperación de aquellas memorias espectrales y por eso, emplean las técnicas de la imaginación fantástica que les permiten abrir el portal al pasado y exorcizar los fantasmas personales y colectivos en el campo de la ficción. Asimismo, la ambigüedad del género de lo fantástico les permite romper las normas literarias y sociales para poder “cruzar fronteras prohibidas y vigiladas por un censor colectivo o individual” (Anievas Gamallo 74) y a la vez, reconstruir sus identidades femeninas que fueron formadas por un régimen patriarcal y opresivo.

No obstante, transcribir las memorias fragmentadas en una narración como hicieron estas autoras, no es una tarea fácil porque “las víctimas” no recuerdan en un orden cronológico. Los fragmentos están embrollados sin comienzo ni fin: “It is not transformed into a story, placed in time, with a beginning, middle and an end which is characteristic for narrative memory” (Van der Kolk y Van der Hart 177). Estas autoras

⁸¹ Por su edad, Carmen Martín Gaité y Adelaida Morales García no participaron en la lucha de la guerra sino que padecieron las consecuencias de la posguerra.

⁸² En una entrevista, Adelaida García Morales dijo que el relato *El sur* surgió de recuerdos de su infancia aunque no es “literalmente” su vida, sin embargo, tiene algo que ver con ella (Sánchez Arnosi).

no escriben sus historias siguiendo las reglas autobiográficas como podemos ver en *El cuarto de atrás* y *El Sur*. Ambas protagonistas-narradoras adultas revisitan desde el presente varios fragmentos desordenados de su niñez y adolescencia (de la posguerra) en el transcurso de una larga noche de desvelo. Las dos obras, empiezan desconcertantemente e *in medias res* lo que contribuye a la fragmentación de las memorias. También en *Antes que sea tarde*, Carmen Parga narra su autobiografía empezando con su exilio y de allí, hace referencias contextualizadas a su pasado remoto.

En el caso de un trauma, según, Van der Kolk y Van der Hart, la recuperación nemotécnica de los espacios en blanco requiere que las víctimas lo revisiten frecuentemente antes de poder pasarla a la narración. Esto obliga a vivir simultáneamente entre el mundo del trauma y el mundo actual (176). Por ejemplo, María del Carmen Cuesta vacila entre su mundo traumático del pasado y su mundo actual cuando da su testimonio a Tomasa Cuevas: “She puts so much love and energy into telling her story that she *relives* it. And sometimes she breaks down crying and says to me: “Please forgive, me, Tomasita, but I can’t help it”” (Cuevas 75, los subrayados son míos).

Si nos acercamos a la obra de Tomas Cuevas,⁸³ *Cárceles de mujeres, 1939-1945*,⁸⁴ notamos que tras la muerte de Franco, la ex presa y autora Cuevas es una voz individual

⁸³ Hacia el final de la guerra, Tomasa fue delatada por un vecino por su militancia en el Partido Comunista y fue encarcelada con una condena a 30 años de cárcel que la llevó a las prisiones de Ventas, Guadalajara, Durango, Santander y Segovia donde cumplió seis de esos años antes de ser puesta en libertad provisional en Barcelona (en el año 1944).

⁸⁴ Cuevas escribió y publicó su obra original en tres tomos *Cárcel de mujeres, 1939-1945* (1985), *Cárcel de mujeres: Ventas, Segovia, Les Corts* (1985) y *Mujeres de la resistencia* (1986). En 1998, Mary Giles, la traductora y editora de la versión inglesa, resumió los tres volúmenes originales en un tomo para evitar la acumulación de las mismas experiencias, lo que complicó la distinción entre las voces individuales. Giles decidió enfocarse en la historia personal de Tomasa; la voz que da orden cronológico a las otras historias y sirve como el fondo histórico para los lectores que no conocen la Guerra Civil española. En 2005, los tres

dentro de una colectiva que investiga sobre la represión de la dictadura silenciada por la Transición. Se aprovechó de la recién libertad de expresión para recorrer toda España grabando con un magnetófono los testimonios y las memorias fragmentadas de las ex presas que personalmente conoció en varias cárceles franquistas. A pesar de una educación formal limitada, logró escribir sus memorias y juntarlas con los testimonios de muchas otras en *Cárceles de mujeres*. Su obra pretende revelar al lector fragmentos de sus memorias oprimidas por la represión franquista sobre las atrocidades de las cárceles femeninas, demostrando así, la persistencia de sus creencias e ideologías que desafiaron la meta del sistema carcelario: “doblegar y transformar la identidad” (Vinyes 155).

En su itinerario, Tomasa se encontró con algunas ex presas dispuestas a compartir sus experiencias porque querían dar un testimonio de las tragedias de la guerra. Sus recuerdos son un fragmento de la historia que se superpone o mejor dicho, cuestiona la veracidad de la historia oficial. Esta historia oficial contaminó la percepción del pasado para las nuevas generaciones, haciendo inasequible la magnitud de la Guerra Civil. Por ejemplo, cuando Blasa Rojo reveló a sus hijos las malas experiencias que sufrió, el miedo constante y el dolor que aguantó en las cárceles, su hija le respondió que no podía haber sido tan malo. Por eso Rojo se sintió obligada a compartir su testimonio con Cuevas: “It’s exactly for that reason that we must speak about those times. The young people think we’re making up stories. We’re not” (41). En la misma línea de pensamiento, Toni Garcia ruega a las generaciones venideras que aprendan del pasado: “I am ready to be a living testimony. What I ask of young people is for them to do whatever possible to make sure that the horrors of the past are not repeated” (Toni Garcia ctd. en Cuevas 124).

tomos originales fueron reeditados en español en uno: *Presas. Mujeres en las cárceles franquistas*. Sin embargo, la distribución de éste es más limitada y difícil de conseguir que la versión inglesa.

Esta memoria fragmentada que siempre fue latente se hace vital para acorrallar la supramemoria oficial.

Sin embargo, no todas las mujeres que Tomasa contactó tuvieron el coraje de compartir su historia personal. Todavía se sentían incómodas por miedo de ser públicamente desacreditadas por su activismo político y asociadas con la promiscuidad sexual durante el franquismo. Es interesante aquí notar que estas características propias de las memorias reprimidas observadas durante la posguerra no llegan a convertirse en memorias fragmentadas a pesar de vivir en una democracia. Esta observación merece así plantear si el “olvido pactado” de la Transición prolongó el silencio de las mujeres sobre un pasado vergonzoso o si existe otro elemento, ya que algunas escogieron recordar. En su estudio, Mangini compara a las víctimas que escogen la desmemoria con las que comparten sus testimonios. Según ella, el primer grupo lo hace porque “They have once again been shamed and silenced by taboos that tell us to forget the ugly past” (148). En el segundo grupo, observa que el hilo común sobresaliente que une los diferentes testimonios e historias es la voz imprescindible que expresa la necesidad de denunciar la injusticia cometida contra ellas y su prójimo (56-57). En este sentido, se puede entender estos testimonios como “deber de memoria:” “People who know the past from personal experience are duty bound to pass on its lessons to others” (Todorov *Hope and Memory* 6). Sin embargo, la necesidad para las víctimas de contar sus historias va más allá que una simple obligación; se trata de la sobrevivencia:

The survivors did not only need to survive so that they could tell their stories; they also needed to tell their stories in order to survive. There is in each survivor, an imperative need to *tell* and thus to come to *know* one’s

story, unimpeded by ghosts from the past against which one has to protect oneself. One has to know one's buried truth in order to be able to live one's life" (Laub "Truth" 63).

De hecho, las conclusiones de Laub hacen hincapié en las teorías resumidas de Todorov y Ricoeur: hay que recuperar el pasado y reconciliarse pacíficamente con él para poder vivir bien y comprender el presente. De la misma manera, Laub afirma que los supervivientes que no cuentan sus historias aunque sea por elección propia, no encontrarán paz en el silencio: "survivors who do not tell their story become victims of a distorted memory, that is, of a forcibly imposed "external evil," which causes an endless struggle with and over a delusion. The "not telling" of the story serves as a perpetuation of its tyranny" ("Truths" 64). Es exactamente lo que ocurrió durante el franquismo, el silencio impuesto distorsionó las memorias.

Frente al silencio de las que se quedaron calladas, Cuevas logró rescatar experiencias individuales y colectivas, ambientadas en las cárceles femeninas durante la posguerra. Los recuerdos de las ex presas entretienen sus relaciones personales y emocionales con el pasado creando un efecto caleidoscópico o fragmentado. De esta manera, ofrecen una múltiple percepción de acontecimientos individuales que una vez montados, corroboran una nueva memoria colectiva. Por ejemplo, las transcripciones de Cuevas acerca de Matilda Landa⁸⁵ y las *Trece Rosas*⁸⁶ (muertas antes de poder contar sus

⁸⁵ Matilda Landa asistió a la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) donde conoció a la monja teresina Carmen de Castro, la directora de la prisión de Ventas. Entre las presas, Matilda era conocida como "la madre de las penadas" por sus esfuerzos y esperanzas de salvar a las mujeres sentenciadas a la muerte (Mangini 136). Durante la guerra, Landa era responsable del Socorro Rojo. Según el testimonio de Antonia García, por sus altas conexiones políticas, Landa no fue sometida al maltrato de los guardas en los calabozos: "Es posible que, debido al fuerte respeto que despertaba su persona, se librar de las humillaciones y violencias físicas habituales en Gobernación, pero de lo que no se libró fue de otro sufrimiento, no menos horrible" (Herández Holgado 264-265). Traslada a la prisión de Palma de Mallorca, Matilde no podía aguantar más las presiones de convertirse al catolicismo; fue

propias historias), son posibles gracias a los testimonios y recuerdos de experiencias similares de las otras presas. El decir de estos recuerdos compartidos es una aserción de la validez, credibilidad y legitimidad de los testimonios individuales. Según Ricoeur, “we have nothing better than testimony and the critique of testimony to give credibility to the historian’s representation of the past” (278). Las mujeres que dieron su testimonio a Cuevas cumplieron con la triple enunciación: yo estuve allí, hay que creerme, y si no, pregunta a otra porque no estuve sola (Ricoeur 278).

No obstante la historiadora Annette Wievorka no comparte la misma teoría. Según ella, las implicaciones emocionales y las influencias de los testimonios impiden una construcción coherente en las narrativas históricas (144) ya que no son una investigación fiable de la verdad como en el caso de la historia. No cabe duda que la teoría de Wievorka debe tenerse en cuenta, pero, al mismo tiempo, como lo plantea Todorov, la historia provee información necesaria (fechas, números, nombres etc.), mientras los testimonios narran experiencias personales (memorias, o fragmentos de ellas), que son indispensables para la narración completa: “...if we could grant that testimony, even if [sic] does not respect the criterion of truth in the way that history must, nonetheless enriches historical discourse” (*Hope and Memory* 130-132).

allí donde se suicidó al lanzarse por una ventana. “At least that’s what the officials said. No one saw her do it. She could just as well have been thrown out (García ctd. En Cuevas 121). Según García, Landa prefirió la muerte que renunciar a su ideología. Su “suicidio” sigue siendo una enigma hasta hoy día por todas las dudas de las circunstancias alrededor de su muerte (Mangini 135).

⁸⁶ *Las Trece Rosas*, es un nombre “colectivo” que se le dio a un grupo de trece jóvenes (entre las edades 18-29) de la JSU. Se llamaban: Ana López Gallego, Victoria Muñoz García, Martina Barroso García, Virtudes González García, Luisa Rodríguez de la Fuente, Elena Gil Olaya, Dionisia Manzanero Sala, Joaquina López Laffite, Carmen Barrero Aguado, Pilar bueno Ibáñez, Blanca Brisac Vázquez, Adelina García Casillas y Julia Conesa Conesa. En la carta de despedida a su madre, Julia Conesa escribió sus últimas palabras: “Que mi nombre no se borre de la historia” (Huete Machado). Como pidió a su madre, su nombre no se borró de la historia, sino que se immortalizó en filmes (de Verónica Vigil y José M. Almela y de Emilio Martínez-Lázaro), libros (de Dulce Chacón y de Carlos Fonseca), fundación socialista (fundación Trece Rosas) y una placa en la tapia del cementerio donde murió con sus compañeras (Huete Machado). Su cuento redicho por novelistas y directores ha llegado a formar parte de la “memoria espectacular” (un tema que desarrollaré en el cuarto capítulo).

Es importante señalar cómo Cuevas organizó los recuerdos de sus compañeras para su libro. Para darle estructura y organización a su texto, ella misma editó y transcribió las entrevistas en un monólogo. En su trabajo sobre Cuevas, Christine Dupláa expone que los escritos de Cuevas no representan la historia exacta por dos razones principales. Primero, con el paso del tiempo las memorias se distorsionan naturalmente, y luego la exactitud de la historia está afectada por las revisiones retóricas de la autora: “...la escritura que al final leemos no es un fiel reflejo de lo que ocurrió, sino el resultado de un gran esfuerzo estilístico...” (37). En contraste, a Mangini no le importa la exactitud histórica tanto como la “realidad virtual” que surge de los testimonios: “The question of truth – that is to say – historical accuracy – therefore becomes irrelevant; what is important here is the “virtual reality,” the emotive scenarios created by the women who have conjured up their lives from that stormy period” (57). Es decir, la realidad virtual consiste en las repetidas experiencias emocionales, psicológicas y físicas: temas que convergen, coinciden, y que al final, validan y unen las memorias fragmentadas en una memoria colectiva. Además, a través de sus testimonios (o textos de memoria), las mujeres no solamente recuperan su voz silenciada sino que denuncian la versión oficial de la historia al documentar sus experiencias olvidadas en los archivos (Henderson 85). La necesidad de contar para Cuevas y sus compañeras no corresponde a un acto de revancha sino a un acto consciente y político de reparación y recuperación de la Historia de España.

A diferencia de Cuevas, Carmen Parga no vivió la posguerra en España sino que fue exiliada política. Sin embargo en Carmen Parga⁸⁷ también se la lee como un testimonio de la resistencia femenina ante la guerra, la política, el destierro y las diferencias culturales. Su lucha por la justicia social la llevó, junto con su familia, al exilio en diferentes países del bloque del Este: ocho años en la Unión Soviética, dos en Yugoslavia y siete en Checoslovaquia antes de parar en México (1955). Es allí donde escribió su obra autobiográfica inspirada por un estudiante universitario de Brno que les pidió a Carmen y a su esposo que “digan la verdad, digan la verdad”⁸⁸ sobre la vida bajo el comunismo (158).

Además de verse obligada a cumplir su palabra, sintió el deber de revelar a las futuras generaciones las desilusiones y opresiones de la Guerra Civil española y las dificultades de vivir en los países comunistas. Parga quería que su obra, *Antes que sea tarde*, representara la situación de los exiliados, el fragmento ausente de la historia oficial de España. Señala en su prólogo que simplemente escribió lo que recordó de su vida sin consultar ningún libro, ni las memorias de su marido el militar republicano Manuel Tagüeña Lacorte (17). Asimismo, afirma que escribió su libro con el objetivo de “recordar a mis nietos y en general a las nuevas generaciones las desgracias, calamidades, tragedias que pueden provocar la irracionalidad y el dantismo” (17). Es importante aquí subrayar que su escritura es un acto político no solamente de denuncia sino también de reconocimiento. Se puede entender, al igual que en el caso de Tomasa Cuevas, como un

⁸⁷ Carmen provino de una familia política y de buena posición social que le dio la oportunidad de asistir a la universidad. Allí, se afilió con el Partido Comunista porque en aquel momento en España, “...el comunismo parecía la única solución para un mundo desconcertado y en crisis” (29)

⁸⁸ Parga reafirma que solamente cuenta “nuestra verdad porque nunca he pretendido que fuera la verdad absoluta, es sabido que la verdad absoluta no existe” (158).

“deber de memoria.” De hecho, hacer memoria para Parga es existir no sólo en el pasado sino también en el futuro.

En su obra, la fragmentación de sus memorias es evidente de dos maneras. Primero, con un objetivo didáctico, Parga determina el período de su autobiografía al comenzarla en el día que perdió la guerra (febrero de 1939) y al terminarla con la muerte del general Franco (noviembre 1975) (21). Luego, se concentra en experiencias más prominentes durante el exilio y recurre a *flashbacks* para narrar el contexto histórico político de la Guerra Civil española.

Sus *flashbacks* son recuerdos parciales que no necesariamente siguen un orden espacial o cronológico. Por ejemplo, cuando habla de la Segunda Guerra Mundial en Rusia, sus “recuerdos son confusos” y le “cuesta trabajo ordenarlos” (64), pero al mismo tiempo, le recuerdan su estado de ánimo durante la Guerra Civil. Otro ejemplo cuando se refiere al deporte en Rusia, le hace recordar, según la modalidad proustiana, sus recuerdos personales de estudiante deportista en la Ciudad Universitaria. Cabe aquí mencionar que este espacio como tal, aquella universidad, ya no existe para la autora. De hecho, fue destruido durante la guerra porque se convirtió “en campos de batalla, como un símbolo de que los sublevados venían a destruir todo lo que representara en España cultura, progreso y esperanza” (54). De hecho el pasado de muchos lugares ha desaparecido sin dejar memoria y el lazo entre escritura y rememoración es parte intrínseca de la recuperación de fragmentos de su memoria. Es justamente por eso, que cuando regresa de su exilio no puede orientarse (54) como si su memoria fragmentada ya no pudiese recobrar los lugares ausentes de la Ciudad Universitaria reconstruida.

Sus anécdotas suspendidas en el tiempo reflejan esta noción de memoria fragmentada y la topografía de su libro se ilustra con esta fragmentación visual. Es decir que, en vez de organizar su narración con capítulos tradicionales, divide sus historias esporádicamente con una separación marcada por un triángulo compuesto de tres asteriscos.

Parga abre su obra con su viaje al exilio. En su narración, el barco que la lleva a la URSS tiene un fuerte significado existencial a diferentes niveles. Primero, será en el barco donde toma consciencia de haber perdido la guerra y donde recobrará la memoria. Es con una metáfora que entenderemos cómo la rescata. Nos explica que, debido al frío, un rompehielos abre camino a su barco quebrando los bloques e hiriendo una foca. El animal herido dejó un rastro de sangre en el hielo y llenó el aire con sus gritos (22). Obviamente la sangre y los gritos son referentes a las atrocidades de la guerra, pero lo que nos interesa aquí es interpretar que el hielo hecho a pedazos es el espejo de su memoria fragmentada. Es decir que, el hielo corresponde al olvido y su oscilación en el agua a la memoria recuperada. Es este contraste entre rigidez y movimiento que le permite recordar como en “una película en blanco y negro” (22). Su viaje termina con su llegada al Puerto de Leningrado sin equipaje. Todo su pasado se quedó atrás en sus maletas perdidas, se da cuenta que todo lo papable que la unía a su vida interior ya no existe y lo que queda son pedazos de su vida y de su memoria, la de la España que dejó.

Sin pertenencias materiales, Carmen se dió cuenta que su verdadero tesoro importado era su lengua y su cultura: “Al salir de España me encontré que el único capital que llevaba conmigo era el idioma...” (54). De hecho se dedicó a enseñar español durante su exilio en la URSS y su primer trabajo fue en una residencia de huérfanos

españoles donde impartió la historia de España. Asumo aquí, que su discurso se oponía a la historia oficial española y que era un acto mnemotécnico para no olvidar sus raíces, cultura e historia. Además, se puede ver como una manera de conjurar su destino y resucitar la España Republicana en detrimento de la España franquista y de la historia oficial que la ningunearon totalmente.

Su narración termina con la muerte de Franco y el fin de su “exilio.” Sin embargo, Parga sólo menciona brevemente su regreso a España. Como señalado anteriormente, de la España de su época sólo existe en un fragmento de su memoria, “un pueblo lejano” (167, 169). De hecho, sería oportuno establecer un paralelismo entre sus experiencias y las de otros autores exiliados como Max Aub: *La gallina ciega* (1971), María Luisa Elío: *Tiempo de llorar y otros relatos* (2002)⁸⁹ y la película *El mar y el tiempo* (1989) de Fernando Fernán Gómez.⁹⁰ En sus narraciones, hacen hincapié en la contradicción predominante entre las memorias subterráneas y la memoria oficial española. Notamos que el denominador común de todos es la desilusión que se llevaron; desilusión que no se debió a un engaño sino a una mala pasada del destino. Es decir que se construyeron un pasado desde el exilio a partir de una imagen romantizada de la España que trajeron con ellos y que ya no existe: “volver tras numerosas décadas implica la imposibilidad de

⁸⁹ Véase capítulo 2.

⁹⁰ Basada en una novela homónima del mismo autor. Aunque la obra es una ficción, se trata de una representación fiel de una experiencia auténtica como la de Parga, Aub y Elío. En cuanto a su legitimidad, Sebastiaan Faber afirma que algunas obras artísticas “give a “truer” account of the war than many a rigorously researched historical study” (145). Faber hace hincapié al resumir a María Campillo: “sometimes fiction is the most “faithful” or authentic of available genres to represent an otherwise inexpressible experience” in part because literary narrative “puede multiplicar los puntos de vista mediante la focalización de una variedad de personajes.”” (ctd. en “Revis(it)ing” 145).

suturar los desgarros culturales, políticos y psicológicos que se encuentra a redescubrir los espacios antes familiares” (Naharro-Calderón “De exilios”).

Además, por los cambios que ellos mismos sufrieron, se sienten desplazados en un mundo al que una vez pertenecieron: “Esto que veo es realidad o esto que me figuro ver lo es. Esto que me figuro ver – esta figura – es realidad. Esto que veo, España es realidad. Lo que pienso que es, que debe de ser España, no es realidad” (Aub 122), lo que María Paz Balibrea llama “reaccionarismo” (229). Ahora bien, la dependencia espacio/memoria no permite a los fragmentos memoriales encajar en la España del regreso, y consecutivamente los espacios destruidos no permiten reconstruir los recuerdos sepultados por lo que la recuperación memoriosa está exclusivamente hecha por el proceso de la imaginación: “Buscas cómo fueron [las cosas] y te figuras cómo podrían ser si no te hubieses ido” (Aub 162). Casi se podría decir que de cierta manera los exiliados regresados, se percibieron como fragmentos olvidados de esta nueva España, ya que no fue un retorno glorioso a casa sino una imposible reintegración en una sociedad completamente distinta de su memoria que no les dejó vivir en el presente. El fuerte deseo de volver a la España de su memoria fue socialmente inalcanzable ya que como explica Naharro-Calderón: “Volver es aceptar el nivel simbólico y paterno de los otros del interior y olvidar las aspiraciones el yo a reintegrarse en la transcendencia imaginaria del uno anterior a la partida” (“El sí-no de volver” 176).

No obstante, la brecha cultural y política causada por la guerra y por los años bajo el franquismo también existió para muchos de los que se quedaron en España y para la nueva generación. El caso de la autora Carmen Martín Gaité lo ejemplifica perfectamente, ya que su vida adulta se había desarrollado bajo el franquismo. Las obras

de Tomasa Cuevas y Carmen Parga relatan el sufrimiento de la marginalización social a través del encarcelamiento y del exilio, mientras las obras de Carmen Martín Gaité muestran la obligación a la re-educación de mujeres que sufrieron el franquismo y la Sección Femenina.

Es a raíz de la muerte de Franco, cuando la autora con casi cincuenta años, que le vino la idea de elaborar una obra a la vez histórica y personal de la posguerra: *Usos amorosos de la posguerra* (1987) y *El cuarto de atrás* (1978). Ambas son un testimonio escrito de un período específico de la posguerra. Por eso, me propongo clasificar las obras de la siguiente manera: *Usos amorosos* como una biografía de un grupo o colectividad (específicamente las mujeres) y *El cuarto* como la memoria individual de la autora. Estas clasificaciones resaltan la ambigüedad existente entre memoria colectiva y memoria individual.

Este binomio colectivo/individual nos recuerda la teoría de Maurice Halbwachs.⁹¹ Si tomamos en cuenta su definición de “la memoria colectiva” entendemos que es una teoría según la cual los individuos nunca pueden sólo recordar, es decir que nuestra memoria y nuestros recuerdos son estructurados por la sociedad o los diversos grupos dentro de ella: “One may say that the individual remembers by placing himself in the perspective of the group, but one may also affirm that the memory of the group realizes and manifests itself in individual memories” (40), o sea, la memoria colectiva e individual existen por la codependencia indispensable que nace entre las dos. Sin embargo, a partir de esta perspectiva se plantean dos preguntas: ¿cómo las memorias

⁹¹ Véase capítulo 1.

individuales pueden estructurarse en memoria colectiva y de qué manera la memoria colectiva influencia la memoria individual?

Me parece que en *Usos amorosos*, la autora parte de su memoria personal para relatar la vida cotidiana de la mujer bajo el franquismo. Asimismo, con sus recuerdos personales dibuja astutamente en el lienzo colectivo y traza no sólo los contornos sino también los detalles de toda una sociedad.⁹² Sin embargo, en *El cuarto*, se produce lo contrario, es decir, que será a partir del entierro de Franco, evento, por excelencia, público y colectivo, que tomará consciencia de que la memoria que comparte con todo un país es parte integrante de su memoria individual. La transmisión del entierro por la televisión, despierta su memoria y la libera: “se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo...” (119). Como ya lo dicho, extrae de la sociedad patriarcal su memoria individual ocultada y establece así un paralelismo entre las dos obras erigiendo un puente literario entre las memorias.

En *Usos amorosos de la posguerra* (1987) vemos que se trata de una recopilación de ensayos sobre la historia doméstica de los años 40 y 50 que ha sido olvidado con la democracia quizá porque “the most painful aspects of yesterday’s society are forgotten because constraints are felt only so long as they operate...” (Halbwachs 41). Además, la autora vio una necesidad de reconstruir fragmentos del pasado para explicar las preocupaciones y los conflictos entre las generaciones. Sus ensayos, a diferencia de los testimonios de las obras de Cuevas y Parga, no incluyen acontecimientos particularmente violentos ni trágicos sino la difícil vida cotidiana de la sociedad española durante la

⁹² La autora apoyó sus crónicas con investigaciones exhaustivas en las hemerotecas donde revisó las revistas sentimentales a los discursos políticos.

posguerra. Según el concepto de Halbwachs, sus ensayos son representativos de los varios grupos sociales a los cuales Carmen Martín Gaité pertenecía. Por lo tanto son fragmentos de una memoria individual que se hace colectiva al hablar de la religión, la educación, la mujer ideal, la Sección Femenina, la propaganda, la cultura popular y el cortejo.

Según la autora, para que Franco pudiera reconstruir España la “una y fuerte” de su ideología, era primordial destruir la liberalización y la modernización que trajo la II República. Esta misión de volver a la “auténtica tradición española” de la Reconquista, no podía hacerse sin imponer un olvido colectivo y asimismo individual: “Enterrar el pasado reciente y exaltar el pasado remoto fue una de las más inquebrantables consignas de la España de Franco” (20). Es de notar, que para cumplir su meta, Franco usó de varias estrategias. Por ejemplo, fundó un pacto con el Vaticano que celebró la unión entre la dictadura y la Iglesia Católica Española. Este acuerdo tuvo por consecuencia el hundimiento de la mujer, que se vio vencida y forzada a renunciar a sus derechos civiles. Según su ideología y la de la Sección Femenina, para lograr una nación ideal, la mujer tenía que reeducarse para convertirse en la nueva anfitriona de los modales sociales y en la perfecta procreadora del futuro soldado español. De hecho, una de sus tácticas fue impedir el desarrollo intelectual y cultural de la mujer. Es precisamente por esto que los nombres reconocidos de “Victoria Kent, Margarita Nelken, Federica Montseny y Dolores Ibárruri” se hundieron en el olvido y la censura: “solamente volvieron a ser mencionados en la posguerra para escarnecerlos y presentarlos a manera de espejos negativos en los que ninguna mujer de bien debía mirarse” (70). Esta censura y el olvido impuestos a las mujeres tuvieron consecuencias enormes no sólo en su desarrollo intelectual, sexual,

profesional e individual sino también en su construcción mental ya que todas estas privaciones resultaron en una imposibilidad de recordar “sanamente.” Es decir que el mapa de su memoria se vio fragmentado por los cortes y las laceraciones sufridos por el régimen franquista.

Para remediar esta falta de memoria y solucionar los conflictos sociales y culturales que surgieron durante de los primeros años de democracia, Martín Gaité reconstruye la memoria colectiva de la posguerra, decidiendo cuáles fragmentos recordar y cuáles eliminar. Por eso, pienso que su colección no es tanto una crítica de la época sino más bien crónicas que se leen como una graciosa novela, a veces sardónica. Además, sus ensayos independientes en sí son pedazos de este periodo histórico olvidado y se sobreponen para reconstruir el primer fragmento de la larga historia de la posguerra franquista.

Sin embargo, si por un lado, la democracia reinstauró las libertades civiles, por otro lado, la Transición ocultó las memorias horribles y la represión de la postguerra, perpetuando la fragmentación de las memorias de todos. Con este ensayo, publicado después de doce años de democracia, Martín Gaité intenta recuperar esos fragmentos reprimidos de recuerdos comunes para una sociedad que ya no existe. Sus recuerdos personales forman parte de la memoria colectiva femenina de su generación y narrándolos, haciéndolos públicos, comparte y a la vez da testimonio de lo que fue ocultado. Se convierte así en una portavoz de la historia femenina de su generación.

En la segunda obra de Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, lo que primero notamos es el cambio drástico en el estilo literario y en la manera de acercarse al pasado. Frente a *Usos amorosos*, *El cuarto de atrás* es indudablemente una obra de memoria personal

retenida en el inconsciente y que solamente puede resurgir en el consciente bajo circunstancias misteriosas. Estos recuerdos que necesitan ser provocados para existir al nivel consciente son a la vez testimonios de su vida como “hembra” en la sociedad franquista y en este sentido reflejan la vida de todas las mujeres de su generación, recuerdos personales que no hubieron podido existir fuera del contexto histórico social de su época. Es preciso notar que si Martín Gaité necesita forzar su memoria es que el olvido se impuso no sólo para toda una generación sino también para un país. Martín Gaité, como España tuvo que olvidar para sobrevivir.

No obstante, la rememoración se ve desordenada e incompleta desembocando en una memoria fragmentada. La autora avisa al lector que es imposible recuperar la memoria en su totalidad y que a veces, la ficción, con gestos de lo fantástico, es necesaria para ordenarla y llenar los espacios en blanco. Por eso acude a este elemento literario que le ofrece las herramientas necesarias para acercarse al pasado a través de un estado de semi-sueño. Con esto, exorciza los fantasmas personales, analiza su identidad, se libra de la represión y se regenera gracias a un camino literario creativo.

La relación memoria/sueño es muy importante en la novela especialmente para que el lector entienda los fragmentos desordenados de sus recuerdos: “Our dreams are composed of fragments of memory too mutilated and mixed up with others to allow us to recognize them” (Halbwachs 41). De hecho, la novela empieza con la narradora-protagonista, que solamente se conoce como C, luchando contra el insomnio. Para poder dormir, deja su mente volar hasta el punto de no saber si está acostada en su cama de adulta, su cuarto de niña o si pasa de una a otra (14). Este estado de ensueño y su

entorno casero la ayudan a recordar fragmentos de su pasado.⁹³ Todo esto da lugar a una serie de acontecimientos extraordinarios que a pesar de su entidad irreal se comprueban con evidencias físicas por la mañana:⁹⁴ la aparición de una vieja carta de amor en la cesta de costura, la visión de nuevos objetos en la casa, muebles que se distorsionan, la salida de una cucaracha que la asusta y la visita misteriosa de un hombre vestido de negro⁹⁵ durante una noche tormentosa.

Asimismo, Martín Gaité plantea un ambiente ambiguo y misterioso, o sea fantástico⁹⁶ que corre por toda la novela. La narradora y el lector vacilan entre lo real y lo imaginado, y esta ambigüedad presenta un elemento metaficcional de interlectura entre los cuentos de hadas de su niñez, la novela rosa de su adolescencia, la literatura clásica española y la obra de Todorov: *Introducción a la literatura fantástica* (19). A este propósito, es interesante saber que Gaité prometió a Todorov escribir una novela fantástica y que cumplió su promesa con *El cuarto de atrás* como se revela al final de la novela. Sin embargo, esto no impide al lector cuestionar donde se sitúan las fronteras entre lo real y lo fantástico y preguntarse: ¿Cómo se auto escribió? ¿Está narrando un sueño o una memoria? Y últimamente, ¿quién es ese hombre de negro?

⁹³ Por casualidad, estos (fragmentos) coinciden con los de la misma autora, Carmen Martín Gaité, una pista implícita de que la narradora-protagonista y la autora apuntan a la misma persona.

⁹⁴ Este elemento de la novela se hace eco de una técnica fantástica analizada por Todorov (*The Fantastic* 27-31).

⁹⁵ Debra A Castillo señala las varias identificaciones asociadas con el hombre de negro: “He has been variously identified as a Todorovian theorist, the ideal interlocutor, the hero of a *novela rosa*..., a character from the imaginary isle of Bergai, a detective, the correspondent of the author’s sewing-basket love letter, a (hermeneutic) literary critic, the reader’s ideal textual representation, a Jungian alter ego, a Lacanian Other, a figure from the engraving *Luther’s discussion with the Devil* brought to life, a Kafkaesque creature, the narrator’s muse, her guide into the underworld of the self (a modern role-reversal Beatrice to the narrator’s Dante), a psychopomp, the devil, or simply the interviewer he announces himself to be” (819).

⁹⁶ Según Todorov, lo fantástico es “...that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event” (25).

La figura misteriosa del hombre de negro y su aparición inesperada son los elementos esenciales a su narrativa fantástica: “The fantastic implies...the existence of an uncanny event, which provokes a hesitation in the reader and the hero...” (Todorov 32). Además, la narradora se pone al mismo nivel de consciencia que el lector al no estar segura de la existencia o del origen de esta sombra oscura. El lector se queda frente a la duda de saber si: ¿Es el alter ego de la autora? ¿Es el autor de la vieja carta de amor que acaba de releer? Preguntas sin respuestas claras ya que, el hombre de negro nunca revela su identidad y que C no le pregunta quién es. Él mismo explica que no es necesario comprenderlo todo y favorece lo misterioso, lo extraño y el sueño: “cosas raras pasan a cada momento.... ¿Y le pide explicación lógica a las cosas que ve en sueños? ¿Por ejemplo, a que un lugar se convierta en otro, o una persona en otra?” (90, 91). Esta revelación permite al lector darse cuenta que son estrategias para que C se confronte a su pasado.

Siguiendo con el tema del pasado, Joe Rodríguez explica que, en la primera parte de la novela, el hombre de negro representa este pasado por llevar “su sombrero de grandes alas” (Martín Gaité 29) y usar un “encendedor antiguo” (Martín Gaité 35). A esto se añaden las metáforas espaciales en las cuales, durante sus conversaciones, el hombre de negro se queda detrás de la narradora hablando a sus espaldas (40). Esta imagen nos lleva a la analogía del inconsciente yaciendo detrás de la mente o a la configuración de la casa con el cuarto de atrás lleno de misterio y de memoria. Este simbolismo físico del pasado trasero entendido como el olvido, desaparece con la evocación de los recuerdos personificados por el dialogo frente a frente con el hombre de negro. Rodríguez surge que esto es debido al hecho que la memoria reprimida de la

autora ya no está en la subconsciencia sino que ha pasado a su conciencia, procesada y trabajada, por el transcurso de la conversación (40).

A pesar de no saber si el hombre de negro es romántico o machista, soñado o real, hombre o diablo, se puede afirmar que es el interlocutor y la musa literaria que la narradora busca. Es interesante ver aquí que Martín Gaité invierte el género tradicional de la musa y hace de un hombre su inspiración y su fuente creativa. Entre todas estas posibilidades, me gustaría analizar la importancia de su doble papel como interlocutor que le ayuda a enfrentarse al pasado y como receptor de su memoria. En este sentido el hombre de negro incita su creatividad y memoria pero al mismo tiempo recolecta sus historias en las cuales la narradora-protagonista rescata los fragmentos de su pasado mientras desarrolla su novela. Según Dori Laub, el papel del interlocutor, o sea un oyente activo, es importante porque participa en el proceso de la narración de una historia o pasado traumático haciéndose “the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time” (“Bearing Witness” 57). Es decir, que el hombre de negro le ayuda a organizar los fragmentos de su memoria y se convierte en el elemento necesario para recordar su memoria individual siendo el vínculo integrante que le permitirá alcanzar la memoria colectiva.

Una vez que empieza a divulgar su pasado, su historia se convierte en la intrahistoria femenina vinculada a la intramemoria de los vencidos ocultada ahora por la historia oficial. Las memorias personales de C “are assumed by a community the endows them with a particular meaning [...], an embodiment of collective identity (Faber *The Price of Peace* 215), las cuales forman la memoria colectiva de crecer como mujer en la España franquista.

En su voluntad de rememoración, el hombre de negro también le ofrece pastillas de varios colores para estimularla y para que se exprese sin reservas (94-96). C lo acepta pero le pregunta al hombre para que sirvan:

---...son para la memoria.

--- ¡Ah!... ¿Avivan la memoria?

--- Bueno, sí, la avivan, pero también la desordenan, algo muy agradable.... De repente, me he ido a la Plaza de los Bandos, qué bien, me empieza a hacer efecto la píldora (94-96).

Tal como la avisó, las pastillas tienen múltiples efectos: la ayudan a escapar, le dan placer, etc. Con las pastillas vienen las técnicas de lo fantástico que “is a means of combat against [...] censorship” (Todorov *The Fantastic* 159). Sobre todo, según Castillo, la pastilla: “...stimulates memories of a past not necessarily faithful to fact or even to verisimilitude, while at the same time it provokes a studied disorder, a feigned forgetfulness. This paradoxical junction provides the necessary condition for the fantastic autobiography blending invention and recall, offering the only possible aperture for speech, for writing” (825). Por consiguiente, la pastilla, combinada con su estado de semi-sueño, le ayuda a hacer memoria en un doble sentido: recordándola e inventándola gracias a la narrativa fantástica.

A través del diálogo, C continúa desvelando su memoria reprimida en fragmentos mezclados y detallados. Su intento al contar tantos detalles de la guerra y la posguerra no era para extraer una conclusión ni crítica del pasado sino más unamunianamente, en el sentido de plantear la historia de lo cotidiano y no la oficial a través de sus experiencias: la intrahistoria femenina. De hecho, bajo los efectos medicinales y fantásticos, se ve a sí

misma fuera del orden cronológico histórico, “relacionado el paso de la historia con el ritmo de los sueños” (91). Se puede explicar este desorden cronológico de los eventos como consecuencia del trauma durante la guerra y la posguerra lo que enredó sus memorias personales con las colectivas: “Yo es que la guerra y la posguerra las recuerdo siempre confundidas. Por eso me resulta difícil escribir el libro” (111). Según ella, el hecho de que Franco suspendió el paso del tiempo no sólo provocó una amnesia parcial sino que también causó su confusión: “No soy capaz de discernir el paso del tiempo a lo largo de ese período, ni discernir la guerra de la posguerra, pensé que Franco había paralizado el tiempo” (116).

Por eso, C está en una búsqueda permanente del tiempo: “...un rastro de tiempo, como siempre, el tiempo es lo que más se pierde...” (32). Compara la volubilidad del tiempo con el juego infantil, el escondite inglés, ya que los recuerdos son caóticos y difíciles de pillar:

...el tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaban en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después (101-02).

No obstante, C intenta recuperar el tiempo y los recuerdos perdidos, pero en realidad, no todos son alcanzables. Es solamente a través de lo fantástico que existe la posibilidad de recordar sin inhibiciones su mundo privado: “For the first time, she is not obliged to obscure or ignore the most important influence of her time: The Spanish

Civil War” (Brown *Scerets* 155). Con lo fantástico, C transgrede la censura, los miedos y accede al “cuarto de atrás” de su memoria.

De hecho, para la protagonista, el cuarto de atrás⁹⁷ es una metáfora de su subconsciencia y el lugar de sus memorias fragmentadas y deseos reprimidos de su juventud:

Me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antecámaras más limpias y ordenadas del mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos (80-81).

Asimismo, representa un espacio físico e íntimo habitado solamente por C y su hermana, libre de las preocupaciones de los mayores: “Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado...tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido” (161). Aunque las memorias e intrahistoria salieron del “deshván del cerebro,” este espacio le ofrecía un refugio de la cultura reprimida

⁹⁷ En la entrevista con Marie-Lise Gazarian Gautier, la autora explica el título de su novela:

Alude a un cuarto concreto de mi infancia, el cuarto de jugar, que estaba en la parte de atrás de mi casa de Salamanca. Pero también hay un simbolismo, porque en la mente humana existe una especie de cuarto trasero donde se almacenan los recuerdos, un cuarto donde todo está revuelto y cuya cortina sólo se levanta de vez en cuando sin que sepamos cómo ni porqué. Y como precisamente en esta novela, a causa de la visita del hombre vestido de negro, se levantó esa cortina y los recuerdos de la infancia me anegaron, de ahí el doble sentido del título: por una parte, una alusión a la infancia y, por otra, a la memoria que el desconocido me avivó con su visita misteriosa e inesperada (32-33).

representada por el espacio público y los otros cuartos comunes de la casa: era un lugar de placer, creatividad y juego.⁹⁸

Con la llegada de la guerra, el cuarto de atrás representó el fin de su niñez y libertad, se convirtió en despensa: “desplazaron y arrinconaron nuestra infancia” (163). El trauma de perder la niñez inesperadamente contribuye a la fragmentación de su memoria. Para la narradora-protagonista, esta pérdida marca el comienzo de la etapa de la posguerra y presenta la maduración forzada bajo la doctrina franquista. Pronto, C se da cuenta que lograr ser la mujer ideal presentada por la Sección Femenina, significa sacrificar su ser auténtico. Aquí vemos la separación entre lo que se esperaba de ella y su verdadera identidad. Para salvarse de la opresión social, se escapa a través de su selección literaria: “la literatura de la evasión” (158), una salida creativa que se opone a su formación formal. En su fuga,⁹⁹ la narradora anhela una identidad diferente, una como las admiradas protagonistas de las novelas rosa de Elisabeth Mulder, e incluso, desea que su nombre empiece con la letra E, para ser más exótica y escapista.

Para C, la literatura de evasión era una ruptura de la propaganda “ñoña y optimista” (85) de la Sección Femenina que se infiltraba en las actividades de la vida cotidiana de las mujeres:

...cumpliríamos nuestra misión de españolas, aprenderíamos a hacer la señal de la cruz sobre la frente de nuestros hijos, a ventilar un cuarto, a aprovechar los recortes de cartulina y de carne, a quitar manchas, tejer bufandas y lavar visillos, a sonreír al esposo cuando llega disgustado, a

⁹⁸ Aquí, Martín Gaité reelabora el concepto de “*a room of one’s own*” de Virginia Woolf, un espacio privado e íntimo para las mujeres: “a metaphor for freedom, imagination and memory, not restricted by the confines of order or logic... (Gould Levine, 169).

⁹⁹ Según Todorov, “The fantastic permits us to cross certain frontiers that are inaccessible so long as we have no recourse to it” (158).

decirle tanto monta monta tanto Isabel como Fernando, que la economía doméstica ayuda a salvar la economía nacional y que el ajo es buenísimo para los bronquios, aprenderíamos a poner un vendaje, a decorar una cocina con aire coquetón.... (84).

Asimismo, la propaganda acondicionaba a las mujeres en el “espíritu de sacrificio” porque ellas eran los “pilares del hogar cristiano” cuyas virtudes más importantes eran “la laboriosidad y la alegría” (82), y siempre con una sonrisa eterna. De la misma manera que promovía a la mujer ideal, la retórica franquista desprestigiaba el feminismo. Las mujeres “liberales” o “frescas” que fumaban, llevaban el pelo a la Verónica Lake, viajaban solas, se enamoraban, etc. socavaban los dogmas de la iglesia Católica y las normas de conducta de la Sección Femenina: eran consideradas las “otras” y marginalizadas de la sociedad.

Según la narradora, esos ideales, que aparecían novelados por Carmen de Icaza en su famosa novela *Cristina Guzmán* y articulados en la revista *Y*¹⁰⁰, representaban la represión franquista y la opresión patriarcal sobre el papel femenino. En su “rebeldía” se alinea con el desorden, todavía aparente en su casa de adulta: “¡Qué aglomeración de letreros, de fotografías, de cachivaches, de libros...!; libros que, para enredar más la cosa, guardan dentro fechas, papelitos, telegramas, dibujos, texto sobre texto...” (17). Según Castillo, el desorden en el cuarto, su casa y su mente, presentan una barrera de protección contra la realidad; es un lugar de seguridad, comodidad y para soñar (823).

Además, la literatura libre y creativa se convierte en una barrera, llena de ilusiones, deseos y sueños, que la protege de las pérdidas y la represión de la realidad

¹⁰⁰ La revista *Y* fue editada por la Sección Femenina y así titulada en referencia a la Reina Isabel la Católica, que la Sección Femenina usó como modelo para las mujeres de los años cuarenta.

impuestas por Franco. A través de la conversación con el hombre de negro, C confirma que la literatura existe para reemplazar los fragmentos de la memoria perdidos a lo cual le contesta: “lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido, de Bergai, de las cartas..., así vuelven a vivir” (168). Con estos comentarios, se puede concluir que la literatura es capaz de volver vida a lo perdido, o sea, en el caso de C, reconciliarla con el pasado. Según Rodríguez, la vida que regresa no es necesariamente la misma sino una recreación o reinvención y, sólo a través de esta transformación se puede continuar a vivir (47).

Al hacer memoria a través del diálogo con el hombre de negro (o un inter-dialogo con su alter ego), entre el pasado y el presente, C es capaz de extirpar los acontecimientos pasados de su subconsciencia y pasarlos al primer plano de su conciencia. Lo logra primero al confrontarlos y luego, trabajar con ellos¹⁰¹ y finalmente los acepta para pasarlos a la escritura, evidencia matinal que encontramos con una pila de folios ordenados.

C está un poco asombrada porque tiene poca memoria de la noche anterior y la poca evidencia que le queda le hace cuestionar si su visita misteriosa fue sueño o realidad. Se siente diferente porque ve su propia identidad transformada. Ha incorporado en su ser presente la fuerte presencia femenina de la cohorte de personajes femeninos del relato que contrarresta las expectativas del ideal de la mujer franquista. Ahora, es capaz de pasar una parte de su nueva identidad a su hija. Por ejemplo, cuando la cucaracha sale de nuevo, esta vez C no se asusta porque ya se ha enfrentado a su fobia durante la noche y calma a su hija diciéndole que son inofensivas. Este acto de calmar

¹⁰¹ Véase DeCapra en capítulo 2.

los miedos de su hija, simbólicamente forja el camino hacia un futuro mejor para la próxima generación de mujeres.

Además de la novela escrita en su totalidad, al despertar, se encuentra otra evidencia de su noche misteriosa: la cajita dorada donde estaban las pastillas que el hombre de negro le regaló. Además de ser una prueba de su visita es también un símbolo de la memoria. Primero, se puede interpretar la cajita de oro como nuevo receptor de sus valiosas memorias; y luego reemplaza la cesta de coser de su abuela, que lleva en sí el símbolo de las tareas domésticas que guardaba los hilos entrelazados de las memorias reprimidas de la época franquista que ya concluyó.

Su escritura ficticia probó ser útil en cuanto a la recuperación de los fragmentos de su pasado y en la reconstrucción de su identidad. Carmen Martín Gaité articula sus experiencias a través de una combinación de historia y ficción, de memoria colectiva e individual, de represión y deseo. Como ya mencionado al principio, la narración de Martín Gaité no es carcelaria pero al igual que Cuevas y Parga logra liberarse y emanciparse no sólo a través de la escritura sino más bien por el acto de haber hecho memoria. Memoria quebrada, fragmentada, restos de una vida de opresión pero que le permite reconstruirse y existir en un presente reconociendo el pasado.

La novela innovadora de Carmen Martín Gaité forjó un nuevo camino literario para las autoras que la siguieron a fines del siglo XX. Por ejemplo, en *El Sur*, primera novela de Adelaida García Morales, se pueden ver algunas de sus influencias estilísticas. Morales narra desde su edad adulta y a partir de *flashbacks* escribe una narración intimista vislumbrada por pedazos de recuerdos. Además, el uso de lo fantástico, de los silencios, de las dimensiones espaciales borrosas, y de la “chica rara” nos presenta una

realidad tamizada, proveniente de una memoria fragmentada y tributaria de la protagonista, Adriana, niña/adolescente cuya edad vacila entre los 7 y 15 años.

A diferencia de la narración de Martín Gaité, Cuevas y Parga, cuyas memorias personales son estructuradas por una memoria colectiva, socio-política y cultural, la de García Morales no es preponderantemente política ni colectiva sino personal. Asimismo, García Morales oculta muchos elementos de su propia vida¹⁰² para crear una obra íntima e intensa a través de los recuerdos y de la añoranza. Su narración nos hace pensar que, según Ricoeur, la memoria es un fenómeno individual y una experiencia subjetiva en que cada individuo posee sus propios recuerdos que influyen la construcción de su identidad (96-120). Sin embargo, Ricoeur también afirma que los miembros de la misma entidad o “grupo,” como lo explica Halbwachs, pueden ayudar a un individuo a recordar ya que es más fácil recordar acontecimientos pasados en una colectividad (120-124). En el caso peculiar de Adriana, me parece que solamente pertenece a un grupo social: su familia. Aunque disfuncional, ésta no funcione como tal, sí tiene su propia memoria colectiva. A pesar de extraer sus recuerdos del contexto familiar, la narradora-protagonista está sola cuando los cuenta sin el control o influencia de los otros familiares. Así, representa un fragmento de la totalidad (Halbwachs 54-55). Su independencia se debe a la ruptura con la totalidad de su familia: su padre está muerto y su madre está ausente. A través de su narración, el lector sólo puede presumir que Adriana no estableció otros lazos sociales o familiares: “cuanto mayor es la soledad que me rodea mejor me siento” (6). Adriana

¹⁰² En diferentes entrevistas la autora revela que su propia vida influyó en el argumento: “Hay elementos autobiográficos, aunque el resultado es una ficción. Yo vivía así hasta los 10 años. En una casa a 2 km de la ciudad....Mi mundo no era el de relacionarme con otros niños” (Sánchez Arnosi). Además, la obra está basado en parte de la relación que tenía con su padre de niña: “Yo admiraba mucho a mi padre y al entrar él en una profunda depresión se produjo un distanciamiento, y cierta amargura. Esa angustia desapreció con la escritura del libro” (De Francisco).

tampoco desarrolla las etapas de su rememoración, sino que, cierra los ojos para recordar (11) y se concentra directamente en sus primeras memorias cruciales.

A través de este relato personal, esta novela corta continúa la narrativa de la posguerra que desvela el abuso y la opresión de las niñas en el duro aprendizaje para convertirse en la mujer del ideal franquista. Sin embargo, la historia rememorada por una Adriana adulta, de regreso a la casa de su niñez y que siempre habla desde su yo interior, no puede leerse como un diario por dos razones principales. Primero, porque el uso casi constante del tiempo pasado en el texto nos aleja de la inmediatez del evento transmitido y luego, por la construcción interrumpida y fragmentada del texto. Otro punto interesante es que nunca sabemos lo que los otros personajes piensan así que el texto y el lector están sometidos a su subjetividad, ya alteradas por sus recuerdos de niña y visto ahora desde una perspectiva femenina. Hablando de los personajes, notamos que a pesar de ser víctimas de una política castradora, las protagonistas femeninas de García Morales, sobre todo su madre y Josefa, muestran una cierta resistencia y capacidad para superar los momentos difíciles y al final de la novela, con la muerte del padre cobran fuerza y sobreviven. De hecho, la autora casi siempre recuerda a estas dos mujeres como a una entidad única: dos en una. En esta “pareja,” se podría ver un símbolo de la España de la época. La madre con su potencial intelectual hubiera podido seguir de maestra y al igual que en España convertirse en otra cosa que en una amargada ama de casa. Josefa, sin duda, representa la iglesia católica en su más profundo oscurantismo. Si seguimos con la analogía, el padre, Rafael, representa con sus ideas anticlericales la España republicana y con su muerte el emblema de la destrucción de esta España.

De hecho, tenemos que deducir que el contexto temporal es el de la postguerra a partir de lo que nos cuenta Adriana sobre su madre: “Quizás aquella fuera su vocación, pero, como habían invalidado su título de maestra en la guerra, no podía ejercer más que conmigo” (8).¹⁰³ En ningún momento nos da una fecha exacta, y nos quedamos en un ambiente borroso, como si la imposibilidad que tiene Adriana de recordar derivara de la brevedad y ambigüedad de su texto. Además, al mezclar lo real con lo imaginario en el entorno socio político de la postguerra da a la obra un aspecto mágico que va más allá de una narración intimista. Es para descubrir el carácter misterioso y mágico de la vida y personalidad de su padre que Adriana emprende su búsqueda y a través de sus pasos se encontrará a sí misma.

Es casi como un inventario de acontecimientos que, una vez unidos, crean los personajes y los vínculos atándolos los unos a los otros. Esta sensación de lejanía entre los personajes y los acontecimientos, como si todo estuviera suspendido en el tiempo, subraya la fragmentación de los recuerdos. Fragmentación repetida a varios niveles compilados los unos dentro de los otros en el tiempo y el espacio. Una fragmentación también familiar ya que *El Sur* pone en primer plano ciertas dinámicas familiares de la posguerra exponiendo disfunciones escondidas que recuerdan a la dinámica familiar de Andrea en *Nada*,¹⁰⁴ a pesar de la diferencia geográfica ya que Adriana se ubica en un espacio rural y aislado en vez de la gran urbe barcelonesa.

Como he adelantado anteriormente, en la novela predomina el topo de la ambigüedad y el marco temporal y los vacíos cortan la continuidad y fluidez de la línea

¹⁰³ Asimismo, se puede leer este comentario como un ejemplo de la contrarrevolución franquista que fue perjudicial hacia las mujeres quienes perdieron sus derechos civiles adquiridos durante la II República y fueron confinadas al papel doméstico de esposas y madres. En el caso de Teresa, una mujer educada, la imposibilidad de ejercer su vocación solamente aumenta la angustia y la soledad que ya sufre.

¹⁰⁴ Véase capítulo 2.

temporal. La voz narrativa única del relato, nos obliga a percibirlo todo desde el punto de vista de Adriana y por el hecho de que no menciona fechas específicas, el lector puede pensar que hay una disparidad entre lo que verdaderamente pasó y como ella lo recuerda. Tampoco se precisa el presente más que en el momento de la rememoración de la búsqueda de un padre y pasado perdidos que nunca podrá recuperar. El lector puede concluir por las descripciones de la casa y la tumba descuidadas... hierba silvestre entre las grietas, sin luz eléctrica, objetos abandonados, postigos cerrados, paredes desconchadas, lagartijas que la habitan... (5, 11, 52), que meses sino años han pasado entre la Adriana-adolescente y la visita a su casa natal como adulta.

En la brevedad de una noche de insomnio, Adriana recuenta su relato en un tono sombrío sin revelar la información sobre su vida actual y aún menos marcada por su pasado doloroso creado por su padre enigmático, depresivo¹⁰⁵ y su madre religiosa y antipática. Mientras camina por su casa, narra los fragmentos de su pasado a través de un monólogo, o lo que parece ser una carta confesional o de despedida dirigida a su padre. Como ya lo he mencionado, debido al hecho de que su “interlocutor” está difunto y su madre está ausente, Adriana puede hablar del pasado sin interrupciones ni presión de recordar acontecimientos que no quiere. Es importante notar que, su casa de infancia, además de provocar su memoria de adulta, es también el lugar donde se cristaliza su memoria.

Es interesante notar que, al localizar la casa amplia en el campo rural, 2 kilómetros de una ciudad anónima del norte y aislada García Morales crea un ambiente

¹⁰⁵ Su padre es profesor de francés pero también conocido por sus habilidades esotéricas de zahorí, capaz de encontrar objetos perdidos y localizar agua debajo de la tierra con un péndulo. A pesar de su habilidad lingüística, Rafael es asociado con el silencio: “[he] communicates with his daughter and wife via silent games and is unable or unwilling to use language to address his emotional needs (as far as Adriana’s knowledge of him permits us to understand)” (Six 761).

oscuro, callado y siniestro. Por la regla del padre, la pequeña familia vive aislada y desconectada de la sociedad: “Mamá siempre se quejaba, incluso la vi llorar por ello, de la vida que tú le imponías, enclaustrada en aquella casa tan alejada de todo” (9). Debido a ese ambiente carcelario creado por el padre, la niñez de Adriana ocurre en la margen de los demás niños y encerrada en un pequeño núcleo familiar. Por esta razón, Adriana no solamente tiene dificultades socializar con niños de su edad, evidente en su tratamiento hacia su única compañera, María-Nieves, sino que tampoco se hace parte de un grupo social para que formara una memoria colectiva pertinente a su generación.

De estas descripciones, de la aislación del exterior de la casa, tal como su amplitud y la represión doméstica del interior, pienso que se pueden leer como una metáfora de sus memorias fragmentadas. Desde el exterior, la casa en sí proyecta la imagen de una huella de memoria, un fragmento en un espacio vasto y desconectado. Desde el interior, las múltiples habitaciones repartidas entre la pequeña familia representan los diferentes recipientes de la memoria individual para los familiares. Por ejemplo, Adriana recuerda como sus padres se encierran en habitaciones separadas en diferentes lugares de la casa. La madre se retira a su espacio privado y se entretiene con actividades solitarias como coser, bordar, leer y escribir, incluso “intentó escribir algo que no llegó a terminar” (8).¹⁰⁶ A causa de la separación de la familia nuclear, Adriana tiene muy pocos recuerdos de su madre durante su infancia (8).¹⁰⁷ No obstante, Adriana

¹⁰⁶ Su acto creativo incompleto es simbólico de las restricciones de la expresión libre impuestas a los españoles, sobre todo a las mujeres, por la censura franquista.

¹⁰⁷ Aunque Adriana tiene una relación tumultuosa con su madre y en ocasiones lo odia abiertamente, también lo desea: “...la admiraba y sentía una gran dicha cuando a ella, al regresar de alguna compra o paseo en la ciudad, se le ocurría darme un beso. Recuerdo con especial nitidez aquellos besos suyos, unidos al perfume que la envolvía, al tintineo de sus pulseras, a la suavidad de sus pieles y a su pelo, negro y rizado, que yo intentaba acariciar sin llegar nunca a conseguirlo” (13-14).

ve más a su madre durante las temporadas cuando su amiga Josefa¹⁰⁸ convive con la pequeña familia. Con Josefa, Teresa tiene una proyección social aunque sólo es para hacer actividades estereotipadas femeninas: tertulias, coser, tomar café, y rezar el rosario con la intención de salvar el alma de Rafael. Asimismo, el padre trabaja alejado de su esposa e hija en un espacio no solamente privado sino también prohibido porque es donde “se iba acumulando la fuerza mágica” (9).

Esta separación física entre los padres e hija reduce las posibilidades de cultivar una intimidad y unidad entre la familia, y consecuentemente contribuyen no solamente a la soledad de los individuos sino también a la fragmentación de la memoria colectiva del grupo. En este ambiente, el lector percibe el deseo de Adriana de unirse a sus padres, sobre todo a su padre. Cuando éste se encierra, Adriana anhela estar con él y lo espía rondando la puerta cerrada de su despacho y mirando por el ojo de la cerradura para sentirse cerca de él (9). De hecho, cuando nadie la vigila, Adriana hurga por sus libros, cuadernos y carpetas con el deseo de leer y conocer mejor a través de sus discursos a su padre en su ausencia.

Asimismo, en una escala más amplia, la casa se puede leer como una metáfora de una España pasada y olvidada: la represión y el alejamiento político impuesto por Franco en que el trauma del interior pasa desapercibido. El silencio sufrido, sobre todo entre las mujeres de la novela, simboliza el miedo y la dificultad de articular la opresión que los españoles sufrieron durante la posguerra. Su casa natal es el contrario de la de C en *El*

¹⁰⁸ Josefa dejó a su esposo alcoholizado y convive con la pequeña familia por una temporada. Josefa y Teresa, debida a sus malas situaciones domésticas, se compadecen y se solidarizan, formando un vínculo emocional entre sí que no podían tener con sus esposos. A pesar de que Teresa percibe a Josefa como una “santa” (5), hay odio entre esta y Rafael. Nunca se explica por qué, pero se entiende por el conflicto religioso entre ellos. Su dedicación al péndulo parece sacrilega a Josefa, quien se encarga de la educación religiosa de Adriana, buscando pecados: “Josefa era muy severa conmigo, aunque ahora pienso que era siempre así, incluso consigo misma.” (20, 21). Su dedicación es simbólica de la opresión religiosa de la época.

cuarto de atrás. Su casa, sobre todo, su cuarto de atrás era el recipiente de memorias felices durante su niñez: “the house shelters day-dreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace” (Bachelard 6).¹⁰⁹

Después de rememorar los espacios de la casa, la voz narrativa se enfoca en una serie de acontecimientos que parecen ser fragmentos desconectados del período de su formación salvo que el hilo subyacente que los conecta es el deseo inconsciente por su padre. Su relación con su padre, sea su presencia y/o ausencia, juega un papel importante en sus recuerdos y en la formación de su identidad. A pesar de su carácter marginal y maldito, Adriana siente fascinación por su padre. Para Adriana, su padre posee características extraordinarias y habilidades mágicas con el péndulo y le hace mucha ilusión tener los mismos poderes que su padre. Adriana crea una división separándose de las mujeres de la casa y coloca la relación con su padre más allá de la realidad en el espacio de lo fantástico a través de los poderes sobrenaturales que ambos comparten: “teníamos en común: el mal” (16).

La desaprobación y las críticas de su madre, Josefa y Agustina reafirman su transgresión (Ordóñez “Writing Ambiguity” 262). Según Mayock, “...she has completed the circle of her father’s creation by having others see her as “rara,” just as they saw her father...” (149). Adriana se ve reflejada en los ojos de su madre como “salvaje” y “monstruo” (por su mal comportamiento) y según ella, sólo el amor de su padre la salva de la imagen espantosa que cree ser: “te reconocía como el único ser que me amaba incondicionalmente” (17). No obstante, el cariño que recibe de su padre no es el amor

¹⁰⁹ Lo interesante es que Bachelard describe la casa solamente desde la percepción masculina: “In the life of a man, the house thrusts aside contingencies, it’s councils of continuity are unceasing. Without it, man would be a dispersed being” (6-7). No menciona espacios particulares para las mujeres menos en sus deberes domésticos (68-69).

paternal que Adriana busca sino “mirrored love;” Rafael quiere a su hija porque se ve a sí mismo reflejada en ella (Mayock *The “Strange Girl”* 148). En realidad, de niña no recibía besos ni cariño de sus padres sino de su tía Delia durante sus visitas.

Cuando sus padres regresan del funeral de la abuela en Sevilla, las dinámicas familiares cambian. El padre se aleja aún más y su madre ya no se queja de su mal comportamiento porque otra preocupación la consume. Ambos intentan esconder a Adriana los fantasmas de un secreto pasado que los persigue. Sin embargo, a través de sus observaciones y los descuidos de sus padres, Adriana descubre el problema entre ellos: “que aquello que os separó...guardaba una estrecha relación con esa mujer de tu pasado” (25). Por el amor de su padre y miedo del abandono, la joven se ve obligada de cuidarle a pesar de su infidelidad. Entonces, se alinea con él, y se hace su cómplice, fortaleciendo sus lazos paternos.

A pesar de esta alianza con su padre, el carácter mágico de éste va desapareciendo con la madurez de la joven. El padre ejerce una autoridad patriarcal más rígida, lo que incita una relación de amor odio, hasta que Adriana tenga un sueño freudiano en el que se casa con él (34). Además de interpretarlo como el complejo de Edipo, también se puede leer como el complejo del salvador: el último esfuerzo de salvar la evasiva relación con su padre y rescatarle de su soledad y pasado amargo. A estas alturas, la hija todavía le tiene simpatía, es consciente de su sufrimiento, declive y autoabandono: “Tu ropa envejecía contigo, os arrugabais juntos” (26-27). Con el paso de tiempo, el lazo entre padre e hija se va separando hasta que no saben dialogar más (35). Aquí, es interesante notar que Adriana es incapaz de rescatar a su padre de la represión de su pasado

misterioso como el hombre de negro lo hizo con C. Eventualmente, el padre se rinde a su propia depresión y se autodestruye.

La posibilidad de comunicarse con su padre se cierra para siempre con el suicidio de éste. Sorprendida y triste por la muerte de su padre, Adriana invoca lo fantástico para derribar cualquier barrera entre este mundo y el próximo (Ordóñez “Beyond the Father”179), decidiendo que: “la muerte no existe, la muerte no existe” (38). En la ausencia de su padre, la hija intenta acercarse a su madre pero el peso del fantasma del padre se lo prohíbe. Para librarse del fantasma paterno, Adriana decide enfrentarse al pasado y desvelar el secreto de éste para poder continuar con su propia vida. Entonces, Adriana decide seguir sus rastros que la llevan hasta Sevilla: “si tú te hubieras quedado vagando por algún lugar de este mundo sería en aquella ciudad” (40).

Con la información que leyó en las cartas de amor que tomó de la habitación de su padre y de las historias fantasmales de la niñez y adolescencia de su padre que le contó la criada de Delia y Rafael, Adriana va llenando algunos de los espacios vacíos. Su búsqueda la lleva a conocer a otra familia abandonada por su padre: su medio hermano, Miguel y su madre Gloria Valle, la mujer de las cartas de su padre. Se da cuenta que su padre la engañó y que iba a abandonarla y a su madre; ambas familias eran nada más que objetos de manipulación del padre (Ordóñez “Beyond the Father” 180). Esta revelación hace que Adriana vea a su padre de forma real: un cobarde cínico que se escondió tras una máscara de carnaval¹¹⁰ y decide salir de Sevilla sin perturbar a Gloria y la estabilidad que ella ha inventado para su hijo.

¹¹⁰ A los quince años (la misma edad que tiene su hija cuando va a Sevilla por la primera vez), Rafael llevaba una máscara en una fiesta de disfraces cuando conoció a Gloria Valle por primera vez. Adriana encontró la máscara entre las pertenencias de su padre en su cuarto de niño en Sevilla. Asimismo, la única

Antes de irse, encuentra el diario de Miguel que recoge un resumen de los días que han pasado juntos y la atracción que él siente para ella. En vez de enfrentarse a Miguel y sus sentimientos hacia ella, Adriana perpetúa el deseo incestuoso, el secreto y el comportamiento de su padre y se marcha sin despedirse de él, nunca revelando que son medio hermanos. Su decisión de ocultar esta información importante de Miguel se puede leer como una metáfora política del pacto de silencio de la Transición que ocultó los fragmentos molestos del pasado para concentrarse en el futuro.

En un primer momento Adriana recuerda su niñez obsesionada con su padre y sus poderes mágicos. Según ella, era la única persona que la entendía, la quería y aceptaba todo lo que hacía pero su maduración e investigación desmitificaron la imagen de su padre que tanto admiraba. Cuando Adriana llega a comprender el pasado de su padre y aceptarlo, su propia identidad femenina se cristaliza. Su nacimiento como mujer sólo pudiera haber ocurrido en la ausencia - la muerte - de su padre. Se separa del recuerdo falso de su padre y deja este fragmento de su vida en el pasado. La muerte traumática de Rafael elimina el dominio patriarcal y abre el camino literario para que Adriana pueda romper el silencio y reconciliarse con su pasado. De un modo parecido, Teresa también se libra de Rafael. Josefa anima a Teresa a destruir todas sus fotos, simbólicamente borrando cualquier rastro de su pasado dominado por su esposo. Decide por si misma volver a su ciudad natal, Salamanca, para estar con su familia. Se puede asumir que la madre, tal como su hija, logró reconciliarse con el pasado y que sigue adelante a su manera con su vida.

foto que Miguel tiene de su padre es cuando lleva la máscara; es una metáfora de su identidad enigmática, como si pudiera ser cualquier persona.

Durante su visita a la casa familiar, Adriana todavía percibe el silencio del padre que perdura allí tal como el fantasma del patriarcado franquista que perseguía a los españoles durante los primeros años de la democracia. Se da cuenta que no puede salvar a su padre ni en su muerte: "...ha sobrevivido tu silencio y también, para mi desgracia, aquella separación última entre tú y yo que, con tu muerte, se ha hecho insalvable y eterna" (52). Por consiguiente, Adriana se salva a sí misma porque al confrontar los fantasmas del pasado se da a sí misma la posibilidad de seguir con su vida futura: "Mañana abandonaré para siempre esta casa..." (52). Tal como Andrea en *Nada*, la Adriana adulta, con una percepción más madura sobre su niñez, no solamente se despide de los objetos de la casa, las memorias guardadas en ella sino también de su padre y su dominio.

A diferencia de Cuevas y Parga, Adriana no hace memoria para "existir" en el presente/futuro o cerrar brechas culturales como Martín Gaité, sino para librarse del fantasma patriarcal que la perseguía. Es más bien para sanarse del pasado y vivir bien en el presente. Por lo tanto, aunque su futuro sea desconocido, parece que será positivo. Su reconciliación refleja una España que intenta hacer lo mismo: comprender el pasado con la intención de aceptarlo, sanarse y conjeturar sobre el futuro.

La indagación sobre el pasado presentada por las autoras de este capítulo proviene, por la mayor parte, de sus experiencias personales que a su vez, pertenecen a una memoria colectiva femenina de la posguerra. Este corpus forma parte de la generación que todavía recuerda los años de la guerra y la posguerra. Es de notar que sus obras se desarrollaron durante los años decisivos de la Transición que convirtió el legado de Franco en un fantasma que persigue a la nación: "the memories of the civil war and of

Franco legacy became a new cultural taboo, and therefore acquired the spectral quality of ghosts, nor here nor there” (Colmeiro 25). Asimismo, la Transición no recuperó el pasado ni se enfrentó con él a nivel judicial, sino optó por la amnesia que causó una fragmentación de la memoria. Quizás sus obras no necesariamente sanan la división entre los españoles causada por la Ley de Amnistía pero sus esfuerzos logran recuperar una memoria reprimida aunque sea fragmentada y ficticia. Al llenar los espacios vacíos de las memorias nacionales, las autoras representan versiones de una España reconstruida a través de los fragmentos de sus memorias individuales y colectivas. Sus obras revelan el mundo oculto y olvidado de las mujeres en la posguerra desde los espacios de la cárcel, el exilio y la represión doméstica. Consiguientemente, las obras de Cuevas, Parga, Martín Gaité y Morales García han configurado maneras de archivar las contra-memorias, o sea los fragmentos olvidados de las intramemorias, que contradicen y/o revisan la oficial. Según Faber, las voces de las víctimas, sus narrativas y testimonios valen tanto como la historia oficial (“Revis(it)ing” 144).

Como hemos visto, la tarea de recuperar las memorias es continua y cambiante; tampoco se limita a la historiografía intelectual. En la época de la post-transición hay una reaparición de narraciones sobre el pasado y la manera de examinar los eventos históricos de la guerra y de la posguerra ha cambiado:

With increasing success and resonance, younger generations of scholars, intellectuals, and citizens have been denouncing the “pact of silence” that they believe marked the first twenty-five years of post-Francoist democracy, and that, they claim, made it difficult if not impossible to

address the true nature of Francoist repression during and after the Civil War (Faber “Revis(it)ing” 141).

La generación española de hoy, conocida como la tercera generación, los hijos o los nietos de la comunidad que vivió la guerra, no ha vivido esa época y por lo tanto, no tienen memorias personales de ella. No obstante, ellos continúan el trabajo de recuperar y escribir sobre la memoria de la guerra, los exilios y la dictadura. Su meta no es necesariamente didáctica sino una muestra del “deber de memoria” con la intención de preservar y honrar las historias de una generación que vivió la Guerra Civil y que ya está desapareciendo y sanar la nación de su pasado doloroso.

Los autores que formarán el próximo capítulo, Javier Cercas, Dulce Chacón y Ricard Vinyes, validan sus obras con investigaciones de las historias adquiridas por la transmisión oral. Incluso, algunas de estas obras llegaron a ser éxitos editoriales con un aire sensacionalista y comercial. Aunque sean éxitos comerciales tienen un valor y una conexión al pasado:

We should not explain this reemergence as a simple derivative phenomenon or a market-driven fad. It is important to consider how these cultural narratives provide a certain language and tools to engage with the past and position ourselves historically, indeed to identify as subjects part of a collective (Colmeiro 28).

Según José María Naharro-Calderon, estos autores y sus obras sobre la guerra forman parte de la segunda fase de la submemoria: “memoria espectáculo” o la “memoria como simulacro” o sea, “la del olvido superficial, que desemboca en la esfera de la memoria espectáculo o simulacro” (“Cuando España iba mal” 25).

Es de notar que estas memorias espectaculares están manifestándose no solamente en literatura sino también puede aparecer a través de organizaciones, como la Asociación para la Recuperación de la memoria Histórica, el Foro por la Memoria, exposiciones como *Las prisiones de Franco*, películas como *Exilio* y documentales como *Las fosas comunes*. El concepto de la superficialidad de las memorias espectaculares me hace cuestionar si las obras literarias de la tercera generación proyectan imágenes y materiales al público del siglo XXI con la intención de llamar su atención ante los horrores de la guerra y la posguerra o si tratan por encima de estos acontecimientos olvidados y violentos crear una lectura cómoda para los que no tienen una memoria personal de la guerra. En el próximo capítulo, intentaré acercarme a esta duda al explorar sus obras y su manera de recuperar y narrar un pasado al que no pertenecen y que adquirieron por la transmisión oral de una generación a otra.

Capítulo 4: Las memorias espectaculares

...el olvido está tan lleno de memoria
que a veces no caben las remembranzas
y hay que tirar rencores por la borda
en el fondo el olvido es un gran simulacro
nadie sabe ni puede / aunque quiera / olvidar
un gran simulacro repleto de fantasmas
esos romeros que peregrinan por el olvido
como si fuese el camino de Santiago...

(Mario Benedetti *El olvido está lleno de memoria*)

Desde el fin de la Guerra Civil en 1939 hasta hoy, la tarea de recuperar la memoria y combatir contra el olvido ha sido continua. Vemos que en la España actual, el deseo de recuperar la memoria sigue vigente, pero, la manera de examinar el pasado y reconstruirlo ha cambiado. Este es debido en gran parte a la democracia y la tecnología que facilitaron no solamente el acceso a los archivos sino la libertad de investigar y escribir. Uno de los factores más importante que permitió este cambio es la implicación de una tercera generación, también conocida como los nietos de la guerra.¹¹¹ Es decir, los hijos y los nietos de los que estuvieron involucrados en la guerra como en el caso del abuelo de Emilio Silva.¹¹²

Estos nuevos escritores se han preocupado por la pérdida de las memorias. Sin embargo, a diferencia de sus antepasados, los nietos (o la nueva generación) *no* han vivido el trauma ni la represión de primera mano, sino que heredaron las memorias por la

¹¹¹ Esta generación está compuesta por personas que nacieron después de la Guerra Civil y/o del régimen franquista o que eran demasiado jóvenes para recordarlos. Para más información, véase capítulo uno.

¹¹² Véase capítulo uno.

transmisión oral o lo que Miriam Hirsch llama postmemoria.¹¹³ Según Miriam Hirsch, la distancia temporal del pasado es importante para que los autores puedan articular la magnitud de cómo el trauma afectó su vida: “perhaps it is only in subsequent generations that trauma can be witnessed and worked through, by those who were not there to live it, but who received its effects, belatedly, through the narratives, actions and symptoms of the previous generations (“Surviving” 12). Entonces, para averiguar qué pasó verdaderamente, esta nueva ola de investigadores, escritores, historiadores, etc. denuncian y rompen el pacto de silencio que marcó los primeros veinte y cinco años de la democracia que, según Faber, impidió investigaciones del pasado reprimido (“Revis(it)ing” 141). En cambio, la interpretación de éstos de los traumas pasados resultó en obras que son una (re)creación artística de la realidad y una (re)construcción del pasado. A la vez, en sus narrativas, tratan de devolver a las víctimas de la guerra y a los exiliados una cierta dignidad.

En este capítulo me enfocaré en tres obras: *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas (1962-), *La voz dormida* (2002) la última novela de Dulce Chacón (1954-2003) e *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas* (2002) de Ricard Vinyes (1952-).¹¹⁴ Escogí a estos autores por tres razones: por ser de la misma generación, por sus obras que incluyen investigaciones personales y testimonios de la

¹¹³ Esta terminología se inició con sus estudios sobre el Holocausto y se refiere a las generaciones que nacieron tras los acontecimientos traumáticos (personales y colectivos) en el contexto de las víctimas del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial. Según Hirsch, la memoria pertenece a la persona quien recuerda el acontecimiento y la postmemoria es: “a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a *consequence* of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove” (“Generation” 106). La subsiguiente generación hereda las historias terroríficas de la primera generación a través de imágenes, objetos, cuentos espectrales, etc. “that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own right” (“Surviving” 9). Por lo tanto, no es un recuerdo personal sino una relación con las huellas traumáticas del pasado. Es decir, la postmemoria es la “respuesta” de la segunda generación hacia el trauma que pertenece a la primera generación.

¹¹⁴ Hay versiones cinematográficas homónimas de las novelas de Cercas y Chacón. David Trueba dirigió *Soldados de Salamina* en 2003 y Benito Zambrano *La voz dormida* en 2011.

primera generación y finalmente por tratar de reconstruir las memorias, las cual, en las narrativas de Chacón y Vinyes, se enfocan en las memorias femeninas carcelarias. Según ellos, es sólo a través de investigaciones y testimonios que se puede romper el silencio y sanar las memorias, y por eso rescatan historias básicamente ignoradas u olvidadas. Esta toma de consciencia da a estos autores la obligación de redimir y transmitir el pasado. Es exactamente lo que explica Chacón en una entrevista: “Nosotros, la gente que estamos en los cuarenta o los cincuenta años de edad, somos los hijos del silencio de nuestros padres. Pero es hora de romper este silencio en beneficio de nuestros hijos. Tenemos que rescatar la historia silenciada, es una responsabilidad de nuestra generación” (ctd. en Valenzuela). Esta voluntad de recordar y buscar justicia para las víctimas a través de sus obras literarias hace eco del “deber de memoria” (recordar y contar) delineado por Ricoeur.¹¹⁵

Asimismo, en el primer libro *Soldados de Salamina* (que se divide en tres partes), el autor Javier Cercas relata la historia de un periodista-escritor que lleva el mismo nombre¹¹⁶ y pretende escribir un “relato real” sobre un episodio de la Guerra Civil que ha investigado. En la primera parte, “Los amigos del bosque”, entrevista al escritor Rafael Sánchez Ferlosio¹¹⁷ quien le cuenta el episodio de la sobrevivencia de su padre, Rafael

¹¹⁵ “To say: you will remember, is also to say you will not forget. It may even be that the duty of memory constitutes, at once and the same time, the epitome of good use and of abuse in the exercise of memory” (*Memory* 87-89).

¹¹⁶ Aunque es una novela ficticia, el narrador protagonista tiene el mismo nombre que el autor. En su libro *Diálogos*, Javier Cercas clarifica que se fabricó una identidad para la novela: “un yo que soy yo y no soy yo” (19). Y asegura que el narrador-protagonista no es él sino que es un escritor frustrado que se embarca en una investigación histórica de la Guerra Civil Española.

¹¹⁷ El ensayista y novelista Rafael Sánchez Ferlosio (Roma, 1927) es el segundo hijo de Rafael Sánchez Mazas y Liliana Ferlosio. Es conocido por su novela realista social, *El Jarama* (1956), ganadora del Premio Nadal 1956 y Premio de Crítico 1957. Es curioso notar que el hijo de Rafael Sánchez Mazas, un escritor conocido, nunca tuvo interés en novelizar la historia de su padre. ¿Es porque aceptó la versión de su padre sin cuestionarla o fue por su postura política antifalangista y antifranquista?

Sánchez Mazas,¹¹⁸ durante los últimos días de la Guerra Civil. Este último, encarcelado por los republicanos Collell sobrevive un fusilamiento en masa¹¹⁹ y se esconde en el bosque donde un soldado republicano anónimo le salva la vida. Por días, Sánchez Mazas sobrevivió en el bosque con la ayuda de tres soldados republicanos desertores: “los amigos del bosque.” Con la victoria de los nacionales, Sánchez Mazas, regresa a Madrid donde toma el cargo de ministro sin cartera del gobierno de Franco. En la segunda parte titulada “Soldados de Salamina,” Cercas escribe un libro detallado en que reconstruye el episodio mencionado. A partir de aquí, el relato cobra apariencia de investigación policiaca, pero con una diferencia substancial, en lugar de buscar a un culpable se busca a un héroe. Esto es el soldado anónimo republicano quien salvó la vida a Sánchez Mazas. En la tercera y última parte de la novela nombrada “Cita en Stockton,” Cercas se obsesiona con la búsqueda de este héroe. Se va a Francia para entrevistar a Miralles, un anciano exilado republicano que se supone ser el miliciano quien salvó a Sánchez Mazas.

¹¹⁸ Rafael Sánchez Mazas (Coria 1894- Madrid 1966) fue periodista, novelista, escritor, ensayista y poeta. En 1922, fue corresponsal del periódico *ABC* en Italia donde quedó fascinado por el fascismo. Cuando regresó a España fue fundador y líder espiritual de la Falange Española (1933), con carnet número 4 y amigo de José Antonio Primo de Rivera. Sánchez Mazas fue el redactor y, según Gregorio Morán, inspirador de la mayoría de la simbología falangista, “con sus poéticas y relamidas imágenes que hacían las veces de ideario político” (138). De hecho, escribió *Oración por los muertos de Falange*, acuñó la frase *¡Arriba, España!* y co-escribió *Cara al sol*, himno de la Falange Española. Escribió su primera novela *Rosa Krüger* (publicada póstumamente por su viuda en 1984) en reclusión voluntaria en la embajada chilena durante el primer año y medio de la guerra (Spines 77). Después de la guerra, tras su “regreso triunfal,” fue nombrado ministro sin cartera por Franco; después de un año, Sánchez Mazas dejó el cargo. En 1951 publicó su libro *La vida nueva de Pedrito de Andía*, basado en las memorias de su adolescencia en vez de su adultez. Tras recibir una herencia familiar, se retira de la vida política y se dedica a su carrera literaria.

¹¹⁹ Este episodio en particular me hace recordar la novela *Raza* escrita por Francisco Franco bajo el seudónimo Jaime de Andrade y su versión cinematográfica homónima dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1942. El protagonista principal, el soldado nacionalista José Churruca, incorpora todos los valores, el espíritu y el heroísmo españoles. Los republicanos capturan a José por participar en la quinta columna y es condenado a la muerte. Tal como Sánchez Mazas, por milagro, las balas del pelotón de milicianos no le quitan la vida a Churruca. El soldado nacionalista sobrevive el fusilamiento para luego participar en la victoria nacionalista.

En el segundo libro, *La voz dormida*, que también se divide en tres partes, Dulce Chacón, empujada por su “deber de memoria,” intenta rescatar las memorias femeninas carcelarias basadas en testimonios que ella misma recogió. A diferencia de Cercas, Chacón no se incluye como una investigadora en la narrativa sino que presta su propia voz femenina (como autora-narradora) a sus protagonistas ficticias. Por lo tanto, denuncia el encarcelamiento injusto que muchas mujeres aguantaron por años; reinscribe a las mujeres republicanas en la historia (aunque sea no oficial); e intenta sanar el pasado aunque corra el riesgo de no comunicar la verdadera dificultad y trauma del pasado violento al idealizarlos en su novela. Estilísticamente diferente de *Soldados*, *La voz dormida* es una novela cronológica que se inicia en el hiato entre la guerra y el principio de la inmediata posguerra (verano 1939) y se termina en 1963. La primera parte trata de la vida y las experiencias de las presas y de los acontecimientos revolucionarios de la Guerra Civil. Por eso, la mayoría de las escenas de esa parte de la novela ocurre en la cárcel de Ventas (Madrid). Tras ambientar a su lector en la prisión, la segunda parte se enfoca en los abusos y degradaciones de las presas (en particular Tomasa, Reme y Elvira), la fuga de dos rebeldes (Sole y Elvira) y la anticipada ejecución de Hortensia tras dar luz a su hija. La tercera parte abarca los años de la dictadura franquista y se centra en la historia de amor entre Pepita y Paulino/Jaime (su nombre clandestino) y la libertad de algunos presos por los indultos. Pepita es el epicentro de la narración pero al mismo tiempo, la memoria es el hilo conductor que suelda todo el relato formando así una micro-memoria colectiva femenina.

A contrario de Cercas y Chacón, Ricard Vinyes en *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, no novela el pasado sino que escribe una

obra histórica. Reconstruye las memorias femeninas carcelarias de las republicanas durante la guerra y la posguerra basándose en datos, investigaciones y testimonios nacidos por su interés en la historia personal de María Salvo Iborra, quien pasó dieciséis años en las cárceles franquistas. En su obra, investiga el mundo interior de las presas franquistas y sus hijos y explora los diferentes papeles jugados por las mujeres (milicianas, mensajeras, enlaces, maquis, etc.) durante la resistencia y la posguerra. Además, es importante subrayar que Vinyes toca temas controvertidos que no habían surgido en la literatura de la posguerra ya que desvela el maltrato de las presas en las prisiones, la explotación, la marginación la exclusión social sufrida por sus familias al acercarse a las “rojas.” Al denunciar el encarcelamiento injusto, Vinyes saca a la luz el acoso psicológico de Antonio Vallejo Nágera tras el encarcelamiento de las mujeres políticas, e identifica su sistema operativo: una industria que usa la humillación y el dolor para “redimir” a las mujeres “irredentas.”

Me propongo analizar estas tres obras basándome en la noción de las memorias espectaculares. Por eso, me parece necesario en un primer tiempo determinar el concepto de la memoria espectacular según Naharro-Calderón y luego ver cómo se aplica a este corpus de libros. Naharro-Calderón se apoya en Guy Debord, quien afirma que la modernidad y las técnicas innovadoras producen una sociedad de imágenes y materiales que reducen la vida real a una acumulación de espectáculos y representaciones. Para él, la manipulación y comercialización del pasado procede de su tratamiento superficial. Siguiendo la misma idea, para Naharro-Calderón la proyección que se hace de las memorias es casi indecente ya que es una “hiperdifusión audiovisual” y denuncia que “...las memorias de la Guerra y los exilios del ’39 se pueden también convertir en lo que

calificaría de “exiliobusiness” o “memoria kitch,” como espectáculo-obsesión sobre los aspectos más truculentos de estas inframemorias (fusilamientos, terror, fosas comunes, campos de concentración, cárceles, desarraigo de los exilios)...” (*Trenes* 105). Por cierto, esta noción de espectáculo¹²⁰ no sólo se tradujo en un boom literario sino que también se extendió a muchos otros campos socio-políticos como las ONG, documentales, exposiciones, películas, sitios de internet, etc. facilitando así el acceso a un pasado histórico que antes pertenecía solamente a un grupo selectivo. Es decir que la “hiperdifusión audiovisual” de las memorias penetró en la vida diaria de una sociedad de consumo creando una especie de circo mediático con acentos a sensacionalismo. Asimismo, todo lo que fue vivido en aquella época ahora se ve reducido a un simple simulacro o representación. Es precisamente este nuevo acercamiento al pasado que Naharro-Calderón plantea como memoria espectacular: “... la segunda fase de esta submemoria: la del olvido superficial que desemboca en la esfera de la memoria espectacular o simulacro” (“60 años después” 25). En esta recuperación comercial de las memorias, vemos el aspecto negativo de la rememoración lo que Ricoeur denuncia como “good use and of abuse in the exercise of memory” (87-88).

Por esta razón cuando se refieren al espectáculo, algunos críticos son cautelosos de las organizaciones no-gubernamentales¹²¹ oportunistas y de su obsesión con recuperar el pasado. No obstante, quisiera añadir que a pesar de su lado dudoso, podemos ver en esta proyección visual de las memorias un aspecto positivo que engendra una doble

¹²⁰ Si tomamos de la tercera definición que ofrece RAE, el espectáculo es: “Cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles.”

¹²¹ Por ejemplo: la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), algunas páginas de internet y blogs como Red de Estudios y Difusión del Exilio Republicano (REDER *listserve*), Equipo Nizkor y Amnistía Internacional.

ramificación. Primero, como ya mencionado se logró romper el silencio y desató el diálogo, aunque muy unidireccionalmente a favor de los denotados, y también obligó a la nueva generación a enfrentarse al pasado histórico de su país.

En paralelo a los puntos ya aludidos, pienso que es necesario agregar que las fechas de publicación de estas obras son también elementos decisivos al estudiar la memoria espectacular. Por ejemplo, la aparición de *Soldados* coincidió con la primera excavación de una de las fosas comunes de la Guerra Civil. De hecho, es precisamente en estas fechas que surgieron simultáneamente este boom literario y el movimiento por la memoria como la Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales (AABI), el Archivo de Guerra y Exilio (AGE) y la creación de ARMH. Desde los campos sociales, culturales y políticos, la nueva generación española se embarcó en una renovada investigación del pasado. Son justamente estas organizaciones y sus investigaciones que dieron “los pasos que llevarán a la Ley de Memoria” (Espinosa *Violencia* 22-23).¹²²

En las obras de este estudio, quiero plantear que la memoria se manifiesta como memoria espectáculo reconstruido a través de dos métodos diferentes: el testimonio directo de los sobrevivientes y la transmisión oral de una generación a otra, o lo que Hirsch llama la postmemoria. Es decir, los escritores utilizan una memoria reprimida, dolorosa y olvidada y/o un acontecimiento de la guerra o la posguerra heredado de la transmisión oral y lo reproducen con un aire superficial y espectacular, o sea casi comercial, dejando así un impacto emocional al lector. Es necesario precisar que en su

¹²² Es de notar que el primer borrador de la ley no se hizo público hasta el año 2006 y tras unos cambios, se hizo ley a finales de 2007. Al principio, la ley ignoró algunas de las demandas iniciales, al fin se creó “...por primera vez en España un marco legal que posibilita una cierta política de memoria, plantea la eliminación de símbolos y reliquias franquistas, intenta facilitar el acceso a la documentación relacionado con la guerra civil y transforma el Archivo de la Guerra Civil de Salamanca... en el Centro Documental de la Memoria Histórica” (Espinosa *Violencia* 24).

obra, en un impulso revisionista,¹²³ Cercas combina los testimonios de la segunda generación, Rafael Sánchez Ferlioso y Jaume Figueras,¹²⁴ hijo de un testigo, con los de la primera generación, Joaquim Figueras, Daniel Angelats y Maria Ferrè,¹²⁵ tomando algunos elementos de la realidad, para reconstruir la historia de Rafael Sánchez Mazas. Mientras, Chacón y Vinyes usan los testimonios de las vencidas para recuperar la historia olvidada de las mujeres republicanas quien, “fue doblemente víctima” por perder la guerra y ser silenciada en el olvido (Chacón “La mujer” 75-76). En su novela, Chacón usa los testimonios de las entrevistas con sobrevivientes y, los reparte entre sus protagonistas para conformar una memoria colectiva femenina de las mujeres vencidas. Procedente de los testimonios, en las obras de Cercas y Chacón, se ve la realidad puesta al servicio de la ficción resultando en novelas que yacen entre hechos históricos y ficción.¹²⁶ En cuanto a Vinyes, su procedimiento es más directo y transcribe los testimonios investigados de una manera más fiel que Cercas y Chacón. El uso de testimonio en las obras, aunque sean ficticios en las novelas *Soldados* y *La voz*, les da características documentales y, sobre todo, preserva las historias de una generación que vivió la Guerra Civil y está desapareciendo. Cada obra, a su manera, rinde homenaje a los hombres y mujeres republicanos que entregaron sus vidas y/o libertad en defensa de

¹²³ Según Cercas, “...la primera obligación de un historiador consiste precisamente en revisar la historia, en cuestionar las certezas comúnmente aceptadas y, por lo tanto, en proponer una interpretación del pasado acorde con los conocimientos y las experiencias del presente” (“Revisar”).

¹²⁴ Véase las reflexiones de Jaume Figueras sobre las memorias heredadas de su padre: “Para mí era sólo una historia familiar. Se la oí contar tantas veces a mi padre... En casa, en el bar, solo con nosotros o rodeado de gente del pueblo, porque en Can Pigem tuvimos durante años un bar. En fin. Yo creo que nunca le hice mucho caso. Y ahora me arrepiento” (51).

¹²⁵ Véase las reflexiones del narrador- protagonista sobre las memorias heredadas contra la de primera mano: “Me decía que, si bien el relato de Jaume Figueras no podía ser fiable (o no podía serlo más que el de Ferlioso), pues su veracidad ni siquiera pendía de un recuerdo (el suyo), sino del recuerdo de un recuerdo (el de su padre), los relatos de su tío, de Maria Ferré y de Angelats [...] eran, en cambio, relatos de primera mano y por tanto, al menos en principio, mucho menos aleatorios que aquél” (60).

¹²⁶ Este juego entre la ficción e historia es característica de la novela histórica: “trata de reproducir de modo verosímil una determinada época del pasado, preferentemente no vivida por el autor [...] Conjuga lo real y lo inventado, las técnicas historiográficas y las novelescas” (Langa Pizarro 108).

sus ideales. Es en este sentido que estas obras literarias (entre otras) son la mejor defensa de la memoria contra el olvido.

De estas tres obras, me gustaría crear una inter-lectura que esboza un orden cronológico de la historia: con Cercas, empezamos con los finales de la Guerra Civil en el frente y el bosque (una celda exterior). Con Chacón, seguimos con el encarcelamiento femenino (una celda interior) de la posguerra y, con Vinyes, vemos la continuación testimonial de las presas de la posguerra. Estas obras incorporan tiempos (guerra-posguerra) y espacios históricos (el bosque de Collell, la cárcel de Ventas, etc.). Las descripciones de estos tiempos y lugares específicos en estas novelas es lo que Bahktin identifica como el cronotopo en la literatura. Es decir, los acontecimientos bélicos elaborados en estas obras (algunos verdaderos y otros ficticios) no podrían realizarse en otro lugar ni otro tiempo. El final de la guerra (*Soldados*) y el comienzo de la posguerra (*La voz e Irredentas*) encuadran el marco temporal mientras la cárcel (o una forma de sí) marca la puesta en escena. La cárcel es el topos *sine qua non* para la memoria espectacular de la posguerra, dónde tiene lugar las acciones truculentas de la inframemoria.¹²⁷ Aunque en *Soldados* no haya una cárcel física como en *La voz e Irredentas*, su presencia es latente. La evocación del encierro de Sánchez Mazas o el bosque¹²⁸ es donde tiene lugar el posterior fusilamiento en masa y que llega a simbolizar el miedo, la falta de libertad y dónde la amistad entre Sánchez Mazas y los soldados

¹²⁷ Las atrocidades llevadas a cabo contra los republicanos no terminaron con el fin de la guerra más bien comenzó el reino de terror bajo: Franco "... was engaged in an investment in terror. With all of Spain in his hands at the beginning of April 1939, the war against the Republic would continue by other means, not on the battle fronts but in military courts, in the prisons, in the concentration camps, in the labour battalions and even in pursuit of the exiles. The immediate tasks were the classification and punishment..." (Preston *The Spanish Holocaust* 471).

¹²⁸ De la misma manera, en *La voz dormida*, el bosque aparece como el lugar de la cárcel (exterior) para los maquis.

republicanos desertores, corresponde a una intimidad y convivencia entre ellos, tal como la que se crea en la cárcel de *La voz e Irredentas*.

Aquí, sería interesante ver en la novela *Soldados* un discurso premonitorio de los horrores ocultados de la posguerra que Chacón y Vinyes revelan en sus obras. De otro modo, todas las insinuadas consecuencias dolorosas de perder la guerra por “los amigos del bosque” se cristalizan en las narrativas de Chacón y Vinyes a través de los testimonios de las republicanas encarceladas. Por ejemplo, podemos ver en *Soldados*, cómo los amigos del bosque y el joven soldado republicano anónimo representan el padecimiento de los vencidos que ven su causa política derrumbarse en un desastre irremediable. Aunque, después de la guerra, no conocerán la cárcel (interior) ya que Sánchez Mazas ayudará a los amigos del bosque a salvarse de la condena. En este aspecto, *La voz dormida* e *Irredentas*, se distinguen porque las republicanas se encuentran vigiladas y castigadas. En *La voz dormida*, vemos a las mujeres que no fueron “salvadas” sino encarceladas por sus crímenes políticos o por simpatizar con la causa republicana y por lo tanto, comparten el mismo castigo y llanto. A continuación, en *Irredentas*, Vinyes se atreve exponer los detalles terribles de las mujeres republicanas encarceladas que Chacón pasó por alto, así cumpliendo el hilo narrativa de las consecuencias de la derrota. Vinyes, retrata a las vencidas como “irredentas” en los ojos del nuevo régimen, es decir sin redención ni redentor. En estas, el mundo de las mujeres se superpone al de los hombres de *Soldados* y se detalla todo lo vivido: la cárcel, el dolor, el miedo y la solidaridad entre las presas. Es aquí donde Chacón y Vinyes recogen el hilo narrativo de *Cercas* y anuncian las consecuencias dolorosas de la derrota republicana. Y,

por ser no-ficticia, *Irredentas* es la culminación de esta inter-lectura con hechos reales de la derrota y de la crueldad del castigo.

Entonces, como el topos de las obras *La voz dormida* e *Irredentas* es la cárcel, las ya referencias mencionadas a la memoria espectacular son obvias y lógicas. Como he señalado previamente, la memoria espectacular nace de los aspectos más truculentos de la inframemoria, es decir la memoria dolorosa de los vencidos. Entonces, cuestiono cómo *Soldados*, una novela inicialmente basada en un episodio de un falangista, que forma parte de la memoria de los vencedores,¹²⁹ se encaja con la memoria espectacular basada en los aspectos más terroríficos de la memoria de los vencidos. Antes de clarificar esta duda, es necesario, entrar en lo que me parece ser el meollo de la novela: la salvación.

En *Soldados*, la investigación principal del periodista-narrador, Javier Cercas, gira en torno del episodio central de la salvación de Rafael Sánchez Mazas. De la historia contada por Sánchez Ferlosio a Cercas le fascina más el detalle, cuando el soldado republicano y Sánchez Mazas se miran en los ojos, que las cuestiones históricas o políticas. Esta fascinación le impulsa a investigar el pasado para escribir “una historia muy novelesca” (Jünke 33).¹³⁰ Cercas no se interesa tanto en la historia en sí porque no

¹²⁹ La memoria de los vencedores es definida por José María Naharro-Calderón como la supermemoria: “la cual en nombre del humanismo occidental olvidará la historia del exilio y sus horrores” (“¿Y para qué?” 65).

¹³⁰ En su estudio de la versión cinematográfica, Hanno Ehrlicher, también señala el desinterés del protagonista principal por el pasado histórico, en particular la Guerra Civil (295). En la película, el protagonista es interpretada por una mujer (un tema que exploraré más adelante). Lola Cercas, se entera de la sobrevivencia de Sánchez Mazas en la biblioteca mientras investiga información para la redacción de un artículo sobre la Guerra Civil. Se dedica a esta investigación solamente por intereses profesionales y económicos porque su jefe del periódico para el que trabaja le propone escribir un artículo sobre la conmemoración de la Guerra Civil. Su desinterés se hace obvio cuando dice:

“-La guerra Civil otra vez, no por favor. ¿Queda alguien a quien le siga interesando eso?

- ¡Cómo sois las tías!

tiene una relación personal con la memoria de la guerra ni mucho conocimiento.¹³¹ De hecho, para Cercas, los episodios de la Guerra Civil le parecen tan remotos como si hubieran ocurrido hace siglos: “...empecé a sentir curiosidad por Sánchez Mazas; también por la guerra civil, de la que hasta aquel momento no sabía mucho más que de la batalla de Salamina” (19).¹³² El narrador-protagonista repite la analogía más de una vez porque nunca había pensado: “...que alguno de los protagonistas de la historia pudiera estar todavía vivo, como si el hecho no hubiera ocurrido apenas sesenta años atrás, sino que fuera tan remoto como la batalla de Salamina” (41).

Entonces, lo importante aquí no es tanto el hecho que Sánchez Mazas se salvó a finales de la guerra sino cómo ocurrió. Cuando Sánchez Mazas está en el bosque (tras sobrevivir al fusilamiento), escondido en un hoyo, tapado de barro (100), se ve descubierto por un soldado republicano, que forma parte del pelotón. En el momento en que Sánchez Mazas se piensa perdido, el soldado lo mira a los ojos y, en vez de entregarlo al pelotón o matarlo, se apiada de él, y le salva la vida mintiendo a los otros soldados, declarando que: “Aquí, no hay nadie” (102). Pienso que es oportuno aquí destacar la importancia del simbolismo de esta escena. El fango inevitablemente tiene la connotación bíblica de la creación del hombre hecho de barro. El hecho que Sánchez

-Eso lo podría haber dicho mi padre, que es una carga con demencia senil” (ctd. Ehrlicher 295).

Me gustaría subrayar la reacción de su jefe. En mi opinión, su comentario sexista, “¡Cómo sois las tías!”, no muestra un desinterés colectivo de la nueva generación española en cuanto a la memoria de la guerra, sino que destaca a las mujeres y su indiferencia hacia la historia y la guerra. Sin embargo, en su defensa, Lola asocia el comentario de su jefe con una mentalidad anticuada y enferma, algo que su padre, “una carga con demencia senil”, hubiera dicho.

¹³¹ En la película, mientras revisa las posesiones de su padre difunto, Lola encuentra una vieja foto de tres jóvenes soldados en su cartera. La muerte de su padre y la foto provocan en Lola una curiosidad sobre la guerra y la historia de Sánchez Mazas porque suplen la historia irrecuperable y privada de su padre (Ehrlicher 295).

¹³² Exploraré más adelante la relevancia del tema de la batalla de Salamina con la novela y su título.

Mazas no murió es similar, en cierto modo, al nacimiento del nuevo hombre y la nueva España franquista, una idea a la cual volveremos más adelante.

Gracias al soldado anónimo, Sánchez Mazas rebrota de la muerte y huye al bosque donde se encuentra primero con Maria Ferrè y luego, con los tres desertores republicanos: los hermanos Pere y Joaquim Figueras y Daniel Angelats. Para sobrevivir, se forma una rara amistad entre enemigos que solamente pudiera haber ocurrido en aquellos momentos extremos. Con la ayuda de sus nuevos “amigos del bosque,” Sánchez Mazas es capaz de superar el hambre y aquella cárcel exterior. En agradecimiento por la comida, la protección y el amparo, Sánchez Mazas promete recompensar a sus compañeros de huida cuando regresen a la civilización. Una vez liberado por el ejército nacional, Sánchez Mazas se despide de ellos: “Ahora son mis amigos” (122), y les dice que contará su experiencia en un libro titulado *Soldados de Salamina* en que aparecerán como sus nuevos amigos (71, 122).

Tras su “regreso triunfal”, Sánchez Mazas fue homenajeado por su amigo Eugenio Montes en *La Vanguardia Española* el 9 de febrero de 1939. También fue reconocido en el periódico *Imperio, Diario de Falange Española Tradicionalista y de las JONS* fechado el mismo día. Su historia no solamente fue difundida a través de los periódicos sino también en un testimonio audiovisual:¹³³ “- flaco y con el pelo al rape... contó ante una cámara la historia de su fusilamiento” (40). A través de su retórica falangista, el “mártir resucitado” profesó su lealtad al régimen con un “¡Arriba España!”. Sin duda, el testimonio audiovisual, un espectáculo en sí, se convirtió en propaganda franquista para promover el ideario del buen español. Sin embargo la “versión oficial”

¹³³ El film está archivado en la Filmoteca de Cataluña. Este fragmento está disponible en el documental *Caudillo* (1977) de Basilio Marín Patino, minuto 32:16, en la serie *España en guerra, Capítulo 26: La caída de Cataluña* minuto 39:24 y, en falangetv a través de youtube.com.

compartida con sus camaradas falangistas y difundida al público general español, no menciona al joven soldado anónimo que no lo denunció ni a los amigos del bosque que le ayudaron a sobrevivir aquellos días en la cárcel del bosque. Por haber sobrevivido al fusilamiento y por último, ganar la guerra, Rafael Sánchez Mazas y su historia mítica¹³⁴ empezaron a formar parte de la memoria oficial y de la identidad nacional de la Nueva España; mientras, el joven soldado y los amigos del bosque fueron excluidos de la historia oficial y cayeron en el pozo del olvido.

Aparentemente, Sánchez Mazas no los olvidó. Según el testimonio de Jaume Figueras y las propias investigaciones del protagonista-narrador en los archivos, éste cumple su promesa y ayuda a salvarlos del encarcelamiento por sus “crímenes políticos” y del “castigo” que se manifiesta en las obras de Chacón y Vinyes. Aquí, Cercas muestra la bondad de la humanidad a pesar de las diferentes ideologías políticas y establece una cadena de favores: el joven soldado (republicano) supuestamente salva a Sánchez Mazas (falangista) de la muerte quien, a su vez, salva a los amigos del bosque (republicanos) del encarcelamiento. Se puede interpretar este último como un acto de redención con el falangista Sánchez Mazas como redentor.

¹³⁴ Sin embargo, no todos han llegado a creer “la historia novelesca” de Sánchez Mazas. Entre ellos se destaca el escritor y periodista Gregorio Morán. En su libro *Los españoles que dejaron de serlo*, Morán asevera que Sánchez Mazas fue encarcelado por los republicanos pero, de todos modos logró cruzar a la zona franquista. De allí, Moran dice que Sánchez Mazas fabricó la leyenda de su fusilamiento con “su imaginación y la ayuda de algunos amigos tan imaginativos y cínicos como él...” (139). Según Morán, Sánchez Mazas era un cobarde biológico quien colaboró con Eugenio Montes para construir “una rocambolesca historia” (139-40). En el libro de Morán no hay mención de “los amigos del bosque” (Joaquim Figueras, Daniel Angeltas y Maria Ferrè) quienes supuestamente dieron sus testimonios a Javier Cercas e incluso participaron en el rodaje de la película homónima dirigida por David Trueba en 2003. La polémica entre Morán y Cercas se manifestó en artículos de *La Vanguardia* entre marzo y abril de 2003. En su artículo “Soldadito de plomo en Salamina”, Morán afirma que el fusilamiento de Sánchez Mazas en el santuario de El Collell es “es una falsificación histórica.” Javier Cercas rebatió las acusaciones en su artículo, “La falsificación de la historia” de *La Vanguardia*, en que defiende la verdad no literaria sino histórica del episodio apoyándose en materiales, documentales, bibliográficos y testimoniales.

Sánchez Mazas también extiende sus actos de redención a Maria Ferrè, quien le solicita la puesta en libertad de familiares y amigos encarcelados. Por su intervención, la gente del pueblo, “la envolvió en un halo de santa o de hada madrina de los desesperados de la comarca, cuyas familias acudían a ella en busca de protección para las víctimas indiscriminadas de una posguerra que por entonces nadie podía imaginar que duraría tanto tiempo” (123). Me parece interesante aquí ver en esta “María” una metáfora de la Virgen María en su función de intermediaria entre los republicanos catalanes y una figura masculina y, por supuesto, católica. En este triángulo, María – Sánchez Mazas – republicanos catalanes derrotados y pecadores, se cree a un nivel terrenal una metáfora de la salvación religiosa. Quizás lo más interesante aquí es que Sánchez Mazas, falangista franquista, interpreta el papel de Jesús Cristo ya que, es el “salvador.” De hecho, es una analogía para la película de *La voz dormida*, en la cual el general franquista, don Gonzalo, según se lo señala claramente a Pepita, invoca a Dios y Franco para salvar a su hermana condenada a la muerte. Al contraste de Sánchez Mazas ese franquista no tiene ninguna intención de interceder, ni de molestar a Dios ni a Franco. En esta metáfora, se ve la fuerte alianza entre el estado Franco - y la religión - la Iglesia Católica, en la “Nueva España”.

El concepto de la salvación inspira a Cercas para escribir su obra, no una novela realista tradicional sino uno quijotesco “un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales [...] será como una novela [...] Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad” (50, 66). Para reconstruir el pasado de Sánchez Mazas, el narrador-protagonista adopta un enfoque periodístico con la intención de proponer “una interpretación del personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo o, más

exactamente, de los motivos que indujeron al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre” (141). Aquí, es obvio que Cercas hace responsable sin matices a los intelectuales del Falange de la guerra. Asimismo, en un artículo de prensa, el autor afirma que la II República era una democracia legítima y los responsables de la guerra fueron los que dieron un golpe de estado, no los que la defendieron (“La puñetera”).¹³⁵ Aunque procede de una familia franquista, defiende la legitimidad de la II República.

Entonces, es de notar que intenta abordar el pasado sin rencor ni revancha. De todos modos, Cercas actúa como un filtro y confiesa que a veces rellena los vacíos históricos con la imaginación, por lo que a su vez, noveliza su relato real (Jünke 120).¹³⁶ Su investigación hacia el pasado y el desarrollo del libro¹³⁷ ocurren simultáneamente con la crisis personal del protagonista-narrador: “...la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor.... Miento....mi carrera de escritor no había acabado de arrancar nunca...” (15). Al establecer este paralelismo entre el pasado y el presente, Cercas usa al protagonista-narrador como conexión entre el futuro (su futuro personal y el del país) y el pasado (la guerra), muy alejado del presente.

¹³⁵ En el mismo artículo, Cercas también cree que no se debe dudar “la integridad moral” de los soldados nacionales ni republicanos que lucharon por defender sus idealismos. Para apoyar su opinión, da el ejemplo de su tío que vio a su familia, su patria y su religión en peligro y fue a luchar y morir por la causa nacionalista. Con este ejemplo, Cercas propone separar lo moral de lo político. A continuación, no culpa a su tío por la guerra porque moralmente tenía las mejores intenciones sin embargo, reconoce que se equivocó políticamente por ir en contra de una democracia legítima. Declaraciones que parecen contrarias ya que, de todos modos, ¿no es inmoral lanzar una guerra contra una democracia legítima aun con las mejores intenciones?

¹³⁶ Véanse las reflexiones de Cercas en cuanto a su “relato real”: “...mi aspiración ha sido mentir en lo anecdótico, en lo particular, para poder decir la verdad en lo esencial” (*Diálogos* 132).

¹³⁷ Para Cercas, el pasado es un tiempo permanente en contraste del presente fugaz y el futuro desconocido: “...el pasado está siempre aquí, integrado en el presente...” (“Revisar”).

A través de la novela, el pasado es recontado gracias a de una voz masculina polifónica. El narrador-protagonista basa su libro en las entrevistas orales con diversos testigos: Rafael Sánchez Ferlosio, Jaume Figueras, Joaquim Figueras y Daniel Angelats. El único testimonio femenino es el de María Ferrè, una mujer inculta y sin conciencia política. A través de esa voz masculina colectiva, el pasado que Cercas destapa contrasta con el futuro contado por una voz femenina: su novia Conchi, es una pitonisa que predice el futuro las cartas de tarot. A diferencia de *La voz dormida*, aquí la voz femenina es muy limitada en cuanto a la investigación del pasado. De hecho, el papel de la mujer¹³⁸ en la novela es secundario y parece tomar el rol de “servicio al hombre.” Con esto, parece que esta novela androcéntrica sugiere que no solamente la guerra es cosa de hombres sino que también *recordar* el pasado es la responsabilidad de ellos.

Sin embargo, hay que anotar que uno de los mayores cambios entre la novela y la adaptación cinematográfica es el género del protagonista principal. El personaje de Javier Cercas es interpretado por una mujer joven y sobre todo, guapa, Lola Cercas (atributos totalmente silenciados con respecto a Cercas). Lola es reservada y reprimida y, como contrafigura en la película, Conchi (la novia “llamativa” de Cercas) tiene tendencias lesbianas con un carácter más fuerte y persistente. En cuanto a los cambios del género de Cercas y la orientación sexual de Conchi, Mercedes Camino opina que, “the feminisation of Cercas and the characterisation of Conchi in the film effectively remove much of the misogyny that transpires throughout the novel” (97). Es cierto que la película ofrece la investigación del pasado desde la perspectiva femenina, rompiendo efectivamente la mayoría de la tendencia masculina de la novela, sin embargo, cortaron el

¹³⁸ Para un estudio detallado sobre el papel de la mujer en *Soldados de Salamina*, véanse “Soldados de Salamina. Guerra y sexismo: otro ejemplo narrativo de la reacción patriarcal” de Eva Antón.

único episodio con un testimonio femenino porque, “la peripecia de Maria Ferré retarda el conflicto principal” (Cercas *Diálogo* 64). Al eliminar esta escena, otra vez, me parece que el autor y el director devalúan las contribuciones femeninas para *recordar* el pasado.

Tal como la novela, la vida personal del protagonista principal corre paralelamente a su investigación del pasado. En cuanto a la crisis personal de Cercas, el director, David Trueba, sugiere que la mujer no solamente ofrece más emoción sino tensión.¹³⁹ Por ejemplo, aunque Lola parece reservada y fría, en contraste a Javier, ella deja ver sus emociones y llora en tres ocasiones diferentes.¹⁴⁰ Ahora bien, si Lola, por ser mujer soltera, intensifica la trama por traer una dimensión diferente a su crisis personal, sin embargo, el pasado que rescata todavía pertenece al hombre. Entonces, el espectador ve a Lola, una mujer soltera buceando en un mundo androcéntrico entre los

¹³⁹ Parece que algunos de los comentarios de David Trueba rompen la preponderancia masculina de la novela, aunque no atribuyan a la novela una tendencia masculina:

El cambio de sexo del protagonista es algo que surgió de una larga conversación con Cercas. El personaje central del libro está inmerso en una crisis vital, acorralado casi biológicamente. Creo que toda esa batalla se expresa en la persona de una mujer mucho más gráficamente que en un hombre. Además te liberas de tópicos como que sólo los hombres se interesan por el pasado o que son los únicos que sufren crisis sexuales y sentimentales. Convertir un personaje masculino en femenino otorga a la trama, en casos concretos, más tensión, más interés, nuevos perfiles (ctd. en Harguindey).

¹⁴⁰ La primera vez que Lola llora es cuando está en Madrid y por casualidad reencuentra a su exnovio quien lleva una bolsa de la tienda Prenatal. Después de intercambiar pocas palabras con él, ella camina junto a la cascada de agua debajo de la plaza de Colon. Faulkner interpreta esta escena de la siguiente manera: “La imagen de la protagonista con lágrimas en los ojos, rodeado de un mundo de lágrimas que caen, expresa con delicadeza su angustia de no tener hijos. Su último novio, con quien estaba a punto de tenerlos, aprendemos al final de la película, ya los tiene con otra” (169). Su instinto maternal difiere de la mentalidad del protagonista masculino, Javier: “no tenía ninguna intención de tener un hijo; tenerlo con Conchi me pareció una ocurrencia chusca” (46). La segunda y tercera vez que Lola llora es cuando entrevista a Miralles y se despide de él. A través de sus lágrimas, Lola expresa la tristeza y el sufrimiento de los amigos de Miralles (los héroes anónimos). Llorar parece ser un acto de emoción femenina, o quizás mejor dicho un estereotipo, y quizás por eso en la novela, el protagonista-narrador Javier Cercas no llora en esas ocasiones.

fundadores de ideologías políticas y sus defensores. Debido a unas explicaciones pocos convincentes de Trueba, se podría ver el cambio de género en el film como un acto puramente comercial: el lado sensacionalista de la memoria espectacular.

A parte de estos cambios, en la película como en la novela, ambos autores llegan a realizar su libro documental titulado *Soldados de Salamina* (que constituye la segunda parte de la novela, una historia dentro de una historia). En el texto, el lector descubre que el manuscrito acabado cuenta que Sánchez Mazas nunca llegó a escribir el libro que prometió a los amigos del bosque: “Algún día contaré todo esto en un libro: se titulará *Soldados de Salamina*” (122). Inicialmente, este desemboca en dos preguntas obvias: ¿por qué nunca escribió el libro? y ¿por qué este título? No hay una respuesta concreta pero, especulo que si hubiera escrito sobre los amigos del bosque, Sánchez Mazas no habría sido el “héroe” de la Nueva España como fue representado en el testimonio visual. Además, escribir sobre los amigos del bosque habría ido en contra de la historia oficial que excluyó cualquier sentido de heroísmo y compasión por parte del enemigo.

En cuanto a la segunda pregunta, históricamente, el título se refiere a la batalla greco-persa de 480 AC que tuvo lugar en el estrecho entre la Grecia continental y la isla de Salamina, en la cual, los atenienses con un número inferior de soldados defendieron su tierra contra la invasión persa y ganaron aquella batalla salvando a su civilización. Al reconocer este episodio de la historia antigua, en la novela se comprende mejor la relevancia del múltiple uso de la frase acuñada por Oswald Spengler¹⁴¹ y citada

¹⁴¹ Oswald Spengler (1880-1936): filósofo e historiador alemán conocido por su obra *La decadencia de Occidente* (1918, 1922).

frecuentemente por José Antonio Primo de Rivera en su retórica: “A última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización” (36, 84).

El protagonista-narrador señala que esa frase citada por los líderes de Falange ayudó a conformar la mentalidad de los jóvenes falangistas que sentían que eran ese “pelotón de soldados” cuyo deber era preservar la “civilización” por la fuerza si necesario (84). Ahora bien, si lo que salvaron los atenienses fue su civilización, entonces, la misma ecuación nos obliga a ver en la resurrección de Sánchez Mazas la salvación de la ideología falangista como la única civilización posible para la Nueva España. Sin embargo, este paralelismo es problemático en varios niveles. En la historia griega, los vencedores son los que defendieron su democracia y para asentar los pilares de la civilización occidental. De hecho, fue una batalla contra la barbarie. Sin embargo, cuando el joven soldado republicano le salva la vida a Sánchez Mazas, simbólicamente, salva la nueva civilización franquista.¹⁴² Aquí, Cercas invierte los valores y los papeles, y a través de su resurrección, proyecta al cobarde Sánchez Mazas como el símbolo del nuevo hombre emblemático falangista español.

A pesar de su título llamativo, al leer su manuscrito, el narrador-protagonista, se da cuenta de que su “relato real” es “insuficiente;” que le falta una pieza para que sea una mejor obra literaria. Respecto de la insuficiencia de la obra, su novia Conchi lo atribuye al tema del relato: “Ya te dije que no escribiera sobre un facha. Esa gente jode todo lo que toca” (142). Conchi, una mujer inculta, le avisa a Cercas de olvidar el libro y empezar de nuevo y en vez de un héroe falangista, mejor escribir sobre escritores “rojos”,

¹⁴² Véase las reflexiones de Miralles, el viejo soldado republicano, sobre la posibilidad de la muerte de Sánchez Mazas en el fusilamiento: “...si lo hubieran liquidado a tiempo, a él y a unos cuantos como él, quizá nos hubiéramos ahorrado a la guerra...” (190).

buenos héroes como García Lorca (67). Desanimado, Cercas deja su proyecto y vuelve a su trabajo en el periódico hasta que hace una entrevista con el escritor chileno, Roberto Bolaño.¹⁴³

Por casualidad, Cercas se entera de Bolaño sobre la historia de un soldado republicano,¹⁴⁴ un héroe olvidado, Antoni Miralles. A Cercas, le fascina la descripción de Miralles: un soldado catalán-antifascista con una pasión por el pasodoble quien ha luchado en la Guerra Civil (bajo el mando de Enrique Lister) y posteriormente en la II Guerra Mundial. Tras reflexionar sobre los detalles de Miralles, Cercas está convencido que él *es* el soldado anónimo que salvó la vida de Sánchez Mazas. Además, “Miralles (o alguien como Miralles) era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara” (165). Desde aquel momento en adelante, el periodista pone la historia de Sánchez Mazas en un segundo plano y se obsesiona por encontrar a Miralles, el héroe republicano de su relato; de nuevo, su investigación para terminar su libro no es motivada por una fascinación histórica o política, sino literaria. Aun con la ayuda de Conchi y Bolaño, la tarea de encontrar a Miralles no le resulta nada fácil para Cercas. En su momento de desesperación, Bolaño le sugiere de inventar la entrevista con Miralles porque “es la única forma de que puedas terminar la novela” (167). Según Spires, su consejo “plantea la posibilidad de que la tercera parte de la novela sea pura invención

¹⁴³ Roberto Bolaño, el escritor chileno, también existe en dos planos como Javier Cercas, uno ficticio y otro real.

¹⁴⁴ Este soldado viejo luchó contra los nacionales en España y luego contra los Nazis en África durante la II Guerra Mundial. De toda la historia, Cercas está intrigado por un recuerdo específico de Bolaño: Miralles bailando con Luz (una prostituta del camping) “un pasodoble muy triste y muy antiguo... que muchas veces le había oído tararear entre dientes a Miralles.” (160). Aquí, el protagonista-narrador conecta la historia de Bolaño con las de sus investigaciones. Según lo que dijo Angelats, en el bosque Sánchez Mazas contó a Pere Figueras, que antes del fusilamiento en masa, vio a un soldado bailar bajo la lluvia el pasodoble, *Suspiros de España*. Me parece irónico que Cercas pone en boca de un catalán de Barcelona, simpatizante de los anarquistas y pro autónomo, un triste pasodoble con letras castellanas que alude a España como una nación unida.

para crear una obra con sentido totalizador” (79). En este momento, la narrativa documental gira hacia la ficción: una historia inventada sobre un héroe republicano.

Por fin, Cercas logra localizar a Miralles en Dijon, Francia. En su primera conversación, le habla del relato que escribió sobre Sánchez Mazas y de la pieza que le falta para clausurarlo: “Lo que no tengo es ninguna versión republicana de lo que ocurrió allí y sin ella el libro se me queda cojo” (174). Para Cercas, el supuesto soldado anónimo que salvó a Sánchez Mazas, personifica la salvación moral de la humanidad en sus momentos más bajos del ser humano; por eso necesita a Miralles como el héroe de su relato real. Aquí, parece que Cercas quiere compensar su historia unidireccional con la intención de complacer a los republicanos. Es decir, al añadir la “versión republicana” de Miralles, aunque suene a ficticia, su obra acabaría equilibrada moralmente. Mientras muestra compasión hacia la inframemoria dolorida del vencido también, atrae a la masa lectora, en lo que parece ser nada más que un acto de comercio literario y sensacionalista.

A Miralles le molesta la idea que de Cercas quiera convertirlo en el héroe republicano de su novela. El viejo soldado que ha sobrevivido dos guerras no se ve como un héroe, ni menos para su historia, porque: “Los héroes sólo son héroes cuando se mueren o los matan. Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos. Muertos, muertos, muertos” (197). Es a través del llanto de Miralles que se manifiesta el aspecto doloroso de la inframemoria y el olvido: “Nadie se acuerda de ellos, ¿sabe? Nadie. Nadie se acuerda siquiera de por qué murieron.... No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar nunca el nombre de ninguno de ellos” (198-199). Miralles recuerda al lector que los soldados republicanos fueron

excluidos de la historia oficial por el régimen franquista y luego la transición; sus nombres nunca adornarán las calles como hicieron por décadas los nombres de los héroes franquistas, incluso el del olvidable Sánchez Mazas: “Hay en Bilbao una calle que lleva su nombre” (138). De su discurso, el narrador-protagonista concluye que mientras Miralles los recuerde, los soldados muertos siguen vivos en su memoria: “no están muertos precisamente porque él se acuerda de ellos” (199). ¿Ser recordado por un camarada compensa ser olvidado por la historia oficial del país?

A través de la memoria dolorosa de Miralles, vemos en el ya viejo soldado la imagen de una España, la que se está muriendo, relegada y olvidada en un asilo de ancianos. Aquí, me parece oportuna hacer una referencia lingüística y etimológica a la imagen de esa España reflejada en el viejo soldado Miralles. Su etimología en catalán (*mirall[s]*) se acerca fonéticamente. Así, Miralles es como un espejo de España. Incluso su descripción física, “su cuerpo era un auténtico compendio de cicatrices: de hecho, todo el costado izquierdo, desde el tobillo hasta el mismo ojo, por el que aún podía ver, era una pura cicatriz” (152), simboliza una España dividida en dos; el lado izquierdo desfigurado representa la derrota de la república. Sin embargo, el detalle importante aquí es que como aparece al representante de una España moribunda y olvidada en un asilo extranjero: un espejo doloroso de memoria espectacular.

Sin saber por cierto si Miralles es el soldado anónimo responsable por la salvación del falangista, Cercas forja un héroe republicano que, a lo mejor nunca existió, para terminar su relato. Su entrevista con Miralles le conduce a un “final feliz” superficial no solamente para el “relato real” sino también para la novela ficticia. Me parece superficial porque la felicidad llega más bien para el protagonista-narrador que

para el viejo soldado republicano, el cual quien vivirá el resto de su vida en un asilo de ancianos en un país adoptado. Para el narrador-protagonista, el desenlace soluciona su crisis personal y le promete un buen futuro: encuentra en Miralles un padre sustituto, su relación con su novia Conchi mejora y su carrera como escritor arranca: “Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo...” (207). Más que nada, el protagonista-narrador está orgulloso por haber cumplido una buena obra, la de recordar en su libro a los héroes olvidados, devolviéndoles su nombre y existencia en la historia tal como lo prometió a Miralles:

...mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también siempre que yo hablase de ellos, los hermanos García Segués –Joan y Lela- y Miquel Cardos y Gabi Baldrich y Pipo canal y el Gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Gudayo, seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, hablaría de Miralles y de todos ellos, sin dejarme a ninguno, y por supuesto de los hermanos Figueras y de Angelats y de Maria Ferrè... (206)

Al incluir la lista de los nombres de los olvidados, Cercas honra no solamente a Miralles y a los soldados republicanos sino también la memoria del falangista, Sánchez Mazas. Aparece cierta equivalencia por los actos morales de ambos bandos. Creo que con esta reconstrucción de la memoria y revisión de la historia de Sánchez Mazas, Cercas intenta enterrar el conflicto del pasado para cambiar el foco de la división política de la guerra hacia la unión moral entre hombres, donde la bondad y la caridad humana tienen más valor que la ideología.

Asimismo, creo que Cercas pretende expresar, que a pesar de las diferencias políticas, en una guerra civil no hay ganadores sino que, *todos* pierden y sufren las consecuencias. Todo ello evoca inevitablemente la autobiografía de Ester Tusquets, *Habíamos ganado la guerra*, en la cual estipula que *sí* hubo ganadores y perdedores: “Habíamos ganado la guerra... Pero unos la habían perdido y otros la habían ganado. Los que la ganaron lo sabían bien...” (9). De hecho su libro empieza y termina con el mismo concepto y lo repite a través de su obra sirviéndole casi como un leitmotiv: “...si bien no era cierto que la guerra civil la habían perdido todos, porque a la vista estaba que unos la habían ganado (y lo sabían bien) y otros la habían perdido (y nadie iba a permitirles ignorarlo ni olvidarlo)...” (276). Aunque Tusquets hable de la clase burguesa, a la cual pertenece, no se puede ignorar que pone en relieve todos los privilegios que tuvieron los ganadores.

Con todo, se puede leer *Soldados de Salamina* como un ejemplo de memoria espectacular por varias razones. Primero, porque es un tema de moda. Luego, como estrategia de ventas, escribe sobre un héroe republicano. El éxito editorial y después cinematográfico demostró la astucia de su táctica. Además de un héroe republicano con rasgos humanos, no se puede decir que Cercas nos pinta un “franquista malo”. Esta semejanza entre los dos protagonistas principales quizás corresponda a un deseo de reconciliación colectiva. Si recordamos como este episodio fue recuperado por la propaganda franquista y literalmente convertido en un espectáculo, el éxito comercial del libro tiene aires de revancha de tiempo. Es decir que la propaganda franquista fue reemplazada por el libro y la película, como si este micro momento de la historia fuera intrínsecamente espectacular en su destino narrativo.

La revisión de la memoria histórica a través de la equiparación de los actos morales de ambos protagonistas, uno falangista y el otro, republicano, la inclusión de la dudosa inframemoria ficticia de Miralles y el fin feliz superficial del protagonista-narrador, contribuyen a crear una literatura sensacionalista o sea, una memoria espectacular. La recuperación histórica en *Soldados* es comercial, nunca política. Frente a una guerra fundamentalmente ideológica, se recuperan trozos de un pasado amputado sin verdadera consciencia histórica para acercarse a una reconciliación nacional:¹⁴⁵ “Cercas is invested in the goal of national reconciliation. The narrative justice that he aims for is of the *restorative* kind (Faber, “Raising the Specter” 129). De un modo parecido, en varias entrevistas antes de su muerte prematura, Dulce Chacón también expresó que el rescate de la memoria ya no debería causar conflictos sino ser pasos hacia una reconciliación nacional. Sin embargo, en *La voz dormida*, Chacón no pretende equiparar los actos morales de los vencedores con los de los verdugos para suavizar conflictos. A diferencia de Cercas, para sanar la memoria y para que las futuras generaciones comprendan su herencia cultural, Chacón optó por explorar “el lado oscuro, oculto y silenciado de la posguerra:” los sufrimientos de los vencidos, la parte importante que la historia oficial ha excluido (Andrés Rojo). La narrativa de la novela no solamente revela la memoria ocultada de los vencidos sino que también se centra en las presas: doblemente víctimas por ser mujeres y republicanas.

¹⁴⁵ En su artículo “La puñetera verdad”, Cercas participó en un debate en línea e impreso en el cual tomó la posición que la democracia española de hoy día tiene sus raíces en la II República. Cercas no pone en duda la integridad moral de ambos bandos; por eso pide que la derecha “distinga entre moral y política.”

Esas mujeres republicanas, importantes durante la resistencia,¹⁴⁶ fueron velozmente oprimidas por la sociedad patriarcal franquista y olvidada durante los años de la transición. Según Herrmann, las experiencias de las mujeres que participaron en la resistencia han sido menos accesibles por la represión y el silencio impuestos por los vencedores y otras razones. Aunque sus homólogos masculinos fueron sometidos a la represión y la abyección, a su vez, las mujeres progresistas no tuvieron acceso a los medios de comunicación como los hombres por dos razones: la mayoría de las mujeres involucradas en la resistencia abandonaron la arena política y/o trabajaron en situaciones limitadas y, principalmente “...it has been the *male* war stories that have generally been collected” (12). Las mujeres han sido generalmente excluidas de las historias de la Guerra Civil y pasadas por alto hasta por los historiadores progresistas (Herrmann 12-13).

Por ser primero mujeres y luego republicanas, las supervivientes de la guerra y la posguerra no han tenido mucha posibilidad de contar su historia de maneras convencionales por sí mismas. Como dice Gayatri Chakravorty Spivak: “There is no space from which the sexed subaltern can speak” (307). Eventualmente, el espacio para contar públicamente su historia vino en forma de literatura: a través de la encarnación de

¹⁴⁶ La guerra presentó oportunidades a las mujeres, ambas republicanas y nacionalistas, que antes no habían tenido; les presentó, como propone Cixous, con unas salidas de sus posiciones culturalmente marginalizadas. Especialmente en las zonas republicanas, las mujeres de la clase trabajadora participaron en la industria tal como en la política y aun en los servicios militares. Sin embargo, su participación en la frente fue breve y complicada:

The young politically committed women who took up arms and went to fight as militiawomen fought with great courage when they were allowed to do so. However, it was widely assumed by their male comrades that they would be best employed cooking and washing. They were also subjected to considerable sexual pressure and, whether they succumbed to it or not, to the assumption that they were whores (Preston *The Spanish Civil War* 254-55).

sus propios testimonios y a través de las protagonistas de Chacón. A pesar de ello, el título de su novela, *La voz dormida*, surgiere el silenciar de una voz colectiva; el hecho que está “dormida” implica, que es temporal y que se puede despertar. Al prestar su voz a las víctimas,¹⁴⁷ Chacón ayuda a despertar el discurso que estuvo dormido durante los años de la posguerra y la Transición; reestablece sus identidades al contraponer el silencio impuesto y sus memorias reprimidas. Chacón creó una multiplicad de voces femeninas: “...an element that stands in clear contrast to the monological nature of official Francoist historiography that these third-person narratives seek to undermine” (Leggott 27). Esta multiplicidad de voces se une para formar una memoria colectiva femenina que rompa la barrera del silencio patriarcal impuesto por el franquismo. Es justo el deseo de romper el silencio impuesto el que nos conduce al meollo de la novela: es sobrevivir para contar la historia. Según avanzamos, Chacón nos muestra las diferentes estrategias que las presas emplean para sobrevivir y contar su historia.

Conscientes de las implicaciones de vivir en silencio, las presas republicanas entendieron la importancia de resistir el castigo y la represión para que sus memorias no sean eliminadas de la Historia. Como la mayoría de sus historias y memorias son contadas desde la reclusión de las celdas, las presas buscan una manera para que sus historias lleguen al mundo exterior. Para no olvidar sus memorias, las presas se esfuerzan en contar y recontar sus propias historias tanto como las de sus camaradas. Entonces, en lugar de una cadena de salvación como en *Soldados*, hay una cadena de

¹⁴⁷ Esas mujeres republicanas, las “otras” de las vencidas, fueron forzadas a guardar silencio primero durante la posguerra y luego la transición. Tampoco tenían mucha posibilidad de ser escuchadas, hasta que una autora como Dulce Chacón, con las mejores intenciones, intercedió y sacó sus voces silenciadas del pozo del olvido al prestarles la suya. Spivak planteó los riesgos éticos cuando los intelectuales interceden por los grupos subalternos y los representan a través de voces prestadas. Distinta de los pensadores que Spivak critica, Chacón, por ser “mujer” forma parte de “los otros” en una sociedad tradicionalmente patriarcal. Además al prestar su voz a cada protagonista, su intención no era la de recuperar sus historias por motivos políticos sino la de sanar el pasado y rendirles homenaje.

narración: Tomasa cuenta la de Reme y más adelante, la suya; Reme también se relata la suya a sus camaradas cada vez que puede y, más tarde, las de sus camaradas; Elvirita, Tomasa y Reme recuentan la historia de “Las Trece Rosas”; Elvirita cuenta la suya, luego recuenta la de Hortensia a Felipe; Hortensia escribe la suya en cuadernos que Pepita recuenta a su sobrina Tensi quien, la recuenta más tarde... Esta cadena de memorias individuales no solamente forma la intrahistoria¹⁴⁸ sino una micro-memoria colectiva femenina que eventualmente será parte de la Historia.

Chacón usa varias técnicas estilísticas para formar esta cadena de narración. La autora entrelaza historietas sueltas de las múltiples protagonistas, apoyadas por episodios, documentos, gráficos y personas verdaderas, que se sobreponen contadas por una tercera persona narradora-autora. Para mantener viva la cadena, la tercera persona narradora-autora usa el tiempo pasado para invocar la memoria de las protagonistas. A través de la novela, la narradora-autora contrasta el pasado con el tiempo futuro. Con esta técnica, además de crear un gran efecto dramático, se muestra omnisciente porque ya conoce el destino de los personajes ya que está recontando sus historias a través del proceso de la transmisión testimonial. Por ejemplo, al abrir la novela, el lector aprende: “La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia” (13). Una vez nombrada, la autora-narrador continúa identificándola a través de los capítulos como “la mujer que iba a morir,” señalando que la autora-narradora conoce el destino de Hortensia antes que ella misma. En contraste a la tragedia de Hortensia, la autora-narradora también señala un futuro optimista cuando se refiere al destino de Elvira, la chica pelirroja: “Elvirita no va a morirse, dicen aquellas sonrisas cómplices. No. Elvira no va a morir” (34). Y, tras su fuga de la cárcel de

¹⁴⁸ Para la definición de la intrahistoria, véase capítulo 3.

Ventas con Sole, la narradora asegura al lector que aquella escapó con éxito: “Elvira no regresará jamás a la prisión de Ventas. No” (254).

La autora-narradora también usa la prolepsis para revelar al lector si se cumplirán o no las promesas hechas entre los protagonistas. Por ejemplo, Pepita recibe una carta de Paulino diciendo que le promete casarse con ella cuando vuelva: “Volverá, Paulino. Pero no podrá casarse con Pepita el día de su vuelta” (161). La narradora insinúa que Paulino regresará a España pero algo interrumpirá su reunión feliz con Pepita. Asimismo, Reme escribe en una carta a Tomasa, quien todavía está encarcelada, prometiendo recogerla a las puertas de la prisión cuando salga. La narradora confirma: “Y así será. Reme tardará muchos años en poder cumplir su promesa. Pero la cumplirá” (287). Es desde la perspectiva futura que la narradora hace hincapié en la historia y muestra las diferencias entre las experiencias vividas y las esperanzas de futuro.

Según avanzamos en la novela, Chacón revela las diferentes experiencias y consecuencias trágicas de las vidas individuales y colectivas de un grupo de mujeres republicanas. Como los amigos del bosque (de *Soldados*), éstas ven sus sueños por un mundo mejor y sus esperanzas políticas derrumbarse con la pérdida de la guerra. A diferencia de ellos, esas mujeres antifranquistas de *La voz dormida* tienen la misma existencia que las de *Irredentas*: están sometidas al silencio y la represión de la cárcel donde sufren unas condiciones nefastas, la humillación y la miseria. Para las presas políticas la guerra continuaba tras las puertas cerradas de la cárcel: “La cárcel no era un paréntesis en la vida, un lugar de paso donde aguardar en silencio la lluvia de sueños sobre aquella Historia que podía haber sido y no era. La cárcel... era ausencia de civilización,... un mundo en el que la guerra no se había extinguido...” (Mercedes Nuñez

ctd. en Vinyes, 153). Las autoridades de las cárceles, desde el principio de la dictadura, establecieron “un dominio de las presas sobre las presas por medio de la administración arbitraria de los tres elementos básicos de supervivencia: alimentación, higiene y sanidad” (Vinyes 155). A través de estos tres elementos, el sistema penitenciario franquista cumplía los propósitos de “transformar y doblegar” a las presas políticas con el fin de aniquilar sus identidades y reeducarlas bajo la percepción de la mujer en los términos descritos por Vallejo Nágera y reafirmados por la Sección Femenina.¹⁴⁹ Aunque hacia el final de la dictadura, las prisiones habían cambiado- en el sentido que no había hacinamiento (por los indultos), epidemias ni alta mortalidad - la práctica de la humillación y el dolor para “transforma y doblegar”, o sea redimir, seguían presentes (Vinyes 223). A partir de aquí, estableceré un puente entre la dura realidad de la vida penitenciaria, según las investigaciones y testimonios recogidos en la obra de Vinyes y la versión novelesca de Chacón.

El hecho de que la mayoría de las escenas de *La voz dormida* ocurran en la cárcel de Ventas, hace de ella un lugar de memoria como señala Pierre Nora, un lugar concreto donde la memoria se agrega. Según leemos, Chacón revela que Ventas no es la única “cárcel” sino que metafóricamente, los límites urbanos de la ciudad capital entonces¹⁵⁰ vuelven en rejas que transforman la ciudad en una cárcel exterior para los madrileños republicanos. A continuación, las montañas con sus peligrosos terrenos, la escasez de recursos y las reglas estrictas que obligan al silencio, se hacen una cárcel exterior para los maquis (guerrilleros comunistas clandestinos). Para mostrar este paralelismo, Chacón crea un reflejo entre las vidas de los protagonistas del mundo interior (Ventas), con los

¹⁴⁹ Véase capítulo 1.

¹⁵⁰ Durante los años de la posguerra, Madrid, privada de recursos, agrícolas, ganaderos o el mar, forzó a muchos madrileños comunes a adaptarse y adquirir lo justo para sobrevivir (de la Fuente 38-39).

del exterior (Madrid y los montes). Chacón crea una línea conductora de la novela a través de su protagonista principal Pepa,¹⁵¹ una cordobesa rubia de ojos azulísimos. Asimismo, tal como Javier Cercas en la novela *Soldados* (y Lola Cercas en la película), Pepita, eventualmente sirve como medio camino entre el pasado (la guerra), el presente (la posguerra) y el futuro, (madre sustituta de su sobrina Tensi, quien representa la nueva generación, un tema que exploraré más adelante.)

Para retratar a las mujeres de la posguerra, Chacón desarrolló una variedad de mujeres cuyas vidas dan detalles para mejor entender la intrahistoria e inframemoria de los vencidos. Chacón reparte a sus protagonistas entre los dos mundos. En el mundo interior de Ventas, mientras Hortensia (embarazada de ocho meses) espera su destino, comparte la celda con Tomasa, una extremeña de piel cetrina que vio a su familia entera morir y pasa la mayoría del tiempo en la celda de aislamiento por su comportamiento rebelde; con Reme, una murciana encarcelada por haber bordado una bandera republicana en celebración de la toma de Teruel; con Elvirita, una valenciana y la más joven del grupo: es huérfana de guerra encarcelada por ser hija y nieta de militares republicanos; con la ayuda de su hermano y futuro esposo de Pepita, Paulino, se fuga de la cárcel con Sole y se une a los maquis. En el exterior con Pepita está doña Celia, dueña de la pensión cuya hija fue asesinado por franquistas; el esposo de doña Celia, don Gerardo quien eventualmente comparte prisión con Paulino; don Fernando el médico, separado de su esposa franquista y rechazado por su padre por simpatizar con los rojos; y, escondido con Paulino en los montes como maquis, está Felipe (alias “El Cordobés”), el marido de Hortensia, el cual muere en una emboscada con la guardia civil.

¹⁵¹ Pronto cambia su nombre a Pepita cuando se entera que “la pepa” es la jerga para las condenadas a muerte.

El mayor ejemplo del especular fuera de la cárcel se hace patente entre los esposos Felipe y Hortensia. Por su convicción política, Felipe, relegado a un espacio marginal (los montes) y principalmente masculino, refleja el sufrimiento emocional y físico que padece su esposa Hortensia en la cárcel de Ventas. Separados por la cárcel y los montes, cada uno depende de su memoria personal para aguantar sus momentos más difíciles. Chacón deja a la memoria desarrollarse a través de las escenas retrospectivas y del cariñoso amor entre la pareja. Cuando Hortensia frota sus rodillas dañadas por los garbanzos, piensa en Felipe y recuerda el último beso que le dio (133). Sus acciones se reflejan en Felipe cuando está herido y teme morir sin mirar a Tensi otra vez; de su bolsillo, saca una foto de ella, sonrío verla sonrío y recuerda el día que la sacaron de la cárcel.

A continuación, Felipe besa su foto y la describe para que el lector reconozca la imagen de la portada de la obra: ¹⁵²

La besa en los ojos, en los labios abiertos y en los dientes separados. Tensi, con su uniforme de miliciana, con su fusil en bandolera y la estrella roja de cinco puntas cosida en el costado, sonrío para él, con un niño que no es suyo en los brazos. Era un día caluroso de julio, ella se había puesto los pendientes que él le había comprado en Azuaga y se había recogido el pelo ocultando sus trenzas (75).

¹⁵² En la contraportada, la única información ofrecida de la foto es *Miliciana de la "Columna Uribarry" con un niño en brazos*, Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). Esa misma fotografía es del libro *Historia de la guerra en Extremadura* de Julián Chaves: "Me regalaron el libro y cuando vi la foto supe que esa era Hortensia" (Chacón ctd. en Olmedo 8). En la película homónima, la foto icónica es reemplazada con una de las dos hermanas, Hortensia y Pepita, sonriéndose. Felipe, herido, mira la foto y se concentra en Hortensia quien lleva los pendientes ornamentados que le regaló. La foto aparece de nuevo al final de la película. En una voz en off, Tensi mira la foto de su madre y tía, quien es también su madre, tan alegres antes de la guerra y con rabia, llora de una guerra que nunca debió haber sucedido.

Con esa descripción, aunque ficticia, Chacón provee al lector un marco contextual basado en detalles sobresalientes de la imagen. No solamente personaliza la foto y la historia de los amantes sino que llena el vacío entre el lector-espectador y Felipe, quien está conectado personalmente al episodio. A través de esta re-contextualización, la imagen icónica asume un sentido nuevo para el lector: no es más una fotografía de propaganda¹⁵³ que cuenta el mito del heroísmo femenino como sugiere Herrmann (23) sino un vehículo de la memoria personal de Felipe. Al ver la foto, Felipe recuerda cuando le regaló los pendientes a su esposa y hablaron de tener su propio hijo. A través de su memoria, la imagen del portado del libro cobra vida en el personaje de Hortensia provocando emoción y compasión en el lector.

Aquí, me gustaría abrir un paréntesis para profundizar en los detalles de la imagen de la portada: los pendientes ornamentados y el bebé sonriendo. Estos detalles se pueden interpretar como los elementos llamativos que Barthes indentifica como *punctum*. Según Barthes, una fotografía está compuesta de dos motivos: el *punctum* y el *studium*. El *studium* es el contexto socio cultural, “los códigos”, en que la imagen es presenciada; en este caso, la miliciana en el frente (51). Mientras, el *punctum*, es el elemento llamativo, los pendientes y el bebé en un ambiente hostil, “a detail, *i.e.*, a partial object” que parece fuera del contexto: “this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me.... A photograph’s *punctum* is that accident which pricks me (but

¹⁵³ Es de notar que la Guerra Civil española ha sido la primera guerra “to be extensively and freely photographed for a mass audience, and marks the establishment of modern war photography as we know it” (Brothers 2). De hecho, la guerra se volvió un conflicto visual con fotos como herramientas de propaganda, especialmente las de las mujeres republicanas que promovieron el nuevo modelo femenino: mujeres “economically independent and who became conscious of her cultural, social and sexual slavery” (Martín Moruno 6-7). Por un tiempo breve, las fotos de las milicianas desmontaron la imagen de la mujer como víctima pasiva y la reconstruyeron como defensora de sus derechos. A principios de 1937, las mujeres fueron prohibidas en la frente por el gobierno republicano, sin embargo, “militawomen became undisputed icons in Republican war propaganda and continued to be reproduced, but only as images that would have no real basis (Martín Moruno 9-10).

also bruises me, is poignant to me) (26-27). Estos detalles evocan una reacción subjetiva, según el pasado personal del espectador. Para la autora, estos rasgos llamativos de la imagen icónica, le dieron la base para concebir la personalidad de Hortensia: una esposa y futura madre que lucha por una vida mejor para su familia.

En el caso de Felipe, estos elementos llamativos incitan a una memoria alegre: soñar con su esposa y un futuro mejor. En el momento que Felipe mira la foto, Hortensia todavía está viva. Sin embargo, el lector ya sabe que pronto morirá y que la pareja nunca realizará sus sueños. Entonces, para el lector, su retrato muestra la vulnerabilidad de la vida llena de esperanzas: “The photograph stops time and simultaneously reminds us that time marches inevitable forward” (Ferrán 248). O, como dijo Barthes, “Death is the eidos of the photograph” (15). Por eso, la fotografía, junto con los pendientes, “is precisely the medium connecting memory and postmemory” porque, según Hirsch, las imágenes son huellas que anotan la vida y la muerte (“Postmemories” 669). En ese momento, la foto y los pendientes simbólicamente representan la historia de amor entre Hortensia y Felipe y más adelante, la herencia que recibirá su hija, Tensi (un tema que exploraré más adelante).

Además del ejemplo de Hortensia y Felipe, Chacón muestra que, a pesar de estar dentro o fuera de la cárcel, todos están afectados de una manera u otra por las consecuencias de la guerra. Tanto las presas como algunos republicanos simultáneamente están sometidos, al miedo, al silencio (acostumbrados a hablar en voz baja), al hambre (racionamiento) y a la falta de libertad (un salvoconducto válido para viajar fuera de la ciudad) y a la humillación como en el caso de la familia de Reme. Debido a sus actos rebeldes, su esposo Benjamín y sus hijas fueron humilladas

públicamente con trabajos degradantes. Asimismo, muchos republicanos se angustian con la paranoia de ser identificados como antifranquista. Este es el caso de don Fernando que teme ser delatado por simpatizar con los “rojos.” A su vez, por tener una hermana encarcelada, Pepita pierde su trabajo de criada y luego de costurera.

A pesar de ser asociada con los rojos, Pepita visita Ventas tantas veces como puede a su hermana Hortensia. A diferencia de ésta, una miliciana comunista, Pepita es una católica devota, una mujer muy inocente y sin conciencia política pero se encuentra en una maraña de acontecimientos por su lucha de amor. Aunque piensa que “La política es una araña peluda muy negra muy negra” (67), Pepita colabora con el Partido Comunista de parte de su hermana haciéndose punto de apoyo de guerrillera. Según avanzamos en la novela, Pepita se encuentra sin salida de la pegajosa tela de la araña cuando se enamora de Paulino, alias *El Chaqueta Negra*, un comunista de toda la vida. Es a través de su compromiso con sus seres queridos que Pepita involuntariamente forma un lazo con la comunidad republicana-comunista. Por el amor, Pepita se vuelve la enlace entre el mundo exterior e interior de la cárcel, en que se unen la miseria, el abandono y el sufrimiento de los dos mundos.

Para mejor aguantar éste, estos protagonistas, tanto los de la comunidad interior como los de la exterior, separados de sus propias familias, crearon familias adoptivas para sobrevivir y compartir la tristeza, y las alegrías de la vida (Mayock 207). Para Pepita, la guerra no solamente la traslada de Córdoba a Madrid sino que también quiebra a su familia biológica: su padre es asesinado por los franquistas, su hermana es encarcelada y su cuñado es un huido. Ella encuentra en Doña Celia, una figura

materna¹⁵⁴ quien la apoya en sus momentos más difíciles. A su vez, Pepita se vuelve una figura materna para su sobrina Tensi (nacida en la cárcel), a quien la cría con la ayuda de doña Celia. Hasta cierto punto, su familia adoptiva también se puede contar con don Fernando, el cual ofrece su atención médica a Felipe y luego a Hortensia. Incluso en los montes, los guerrilleros forman un vínculo emocional. Su sobrevivencia depende de las leyes del monte para proteger su posición (se castigan las faltas con la muerte) y sobre todo, de la confianza entre sí.

Sin embargo, es en la cárcel donde la organización colectiva es necesaria no solamente para resistir la tiranía de la autoridad sino para sobrevivir. A través de la familia adoptiva, Chacón muestra la solidaridad y la humanidad entre las presas que se contrastan con las privaciones y crueldades de la vida carcelaria (Colmeiro 197). La esperanza de superar aquella proviene de las presas mismas: Hortensia, Tomasa, Reme y Elvirita; se ayudan a aguantar las miserias de la prisión por haber formado una “familia” en que “se reparten el hambre y la comida” (120), la compasión y la piedad. Por ejemplo, delirante de fiebre, Elvira llama a su madre difunta e imagina que está en casa cuidada por ella. Las otras presas, Reme, Tomasa y Hortensia simpatizan con su sufrimiento y empiezan a añorar a sus madres haciendo colectivo el llanto de Elvira: “Y el quejido de Elvira es el quejido de todas” (22). Ese quejido colectivo dará pie a la solidaridad entre las presas y a su vez, a una voz colectiva femenina.

En diferentes momentos de debilidad por enfermedades o castigos, las presas recurren a Reme, la mayor de ellas, por su apoyo y cariño haciéndola la figura materna.

¹⁵⁴ Mayock sugiere que la necesidad entre los personajes de encontrar una figura materna sustituta, metafóricamente representa la necesidad de encontrar la madre patria que los republicanos perdieron con la caída de la II República (201).

En cambio, las presas la ayudan cuando se acuerda de sus hijas, sobre todo Elvirita a quien llama “sangre mía” (55). Aun cuando las presas están fuera de la cárcel, Reme continúa siendo su figura materna. La segunda vez que Elvirita se enferma, tras su fuga en los montes, en vez de llamar a su propia madre, apela al nombre de Reme, su madre adoptiva. Incluso cuando en libertad y reunida con su esposo y familia biológica, no olvida a su familia adoptiva sobre todo a Tomasa, la última de las hermanas todavía encarcelada (Mayock 205). Reme le manda paquetes y, para evitar la censura, dirige las cartas a “Querida hermana” lo cual continúa la fraternidad y la cadena de la narración con las historias de las vidas de Tensi, Elvira y Sole. También, después de las reuniones políticas, Reme, le cuenta a la joven Tensi historias sobre su madre que no están en sus cuadernos heredados.

Esa red familiar que Chacón crea en su novela está basada en acontecimientos reales como explican los testimonios que Vinyes reproduce en su libro. Según éste, el concepto de la familia no fue una práctica entre todas las presas políticas sino que fue adaptada sólo por las comunistas: “se organizaron en ‘familias’..., con una ‘madre’ (que velaba por la coordinación de las necesidades familiares globales e impartía autoridad), y diversas ‘hermanas’ que definían la pertenencia a la familia por lazos de amistad o afinidad” (Consuelo Garcia ctd. en Vinyes 144). La familia ofrecía a las presas la oportunidad de mantenerse activas políticamente a pesar de las dificultades:

Se lamentaban de no poder realizar muchas discusiones políticas, salvo algunas valoraciones sobre el desarrollo de la guerra mundial. En realidad sus organizaciones las dejaron bastante abandonadas en ese aspecto: la información política que desde el exterior se proporcionaba a las cárceles

femeninas, a diferencias de lo que ocurría con las de hombres, era muy escasa (Vinyes 144).

Es una prueba de que en aquella época, aun el Partido Comunista consideraba a las mujeres inferiores en la arena política.

Aparte de la exclusión del Partido, las presas hacían actividades colectivas que “rompían la erosión del encierro” (Victòria Pujolar ctd. en Vinyes 144). Las actividades (teatro, partidos de baloncesto), la solidaridad, el interés político y la lucha por “mantener la dignidad” (Vinyes 145) unieron a las presas en una “comunidad imaginada” como definida por Benedict Anderson. Según Anderson, lo que últimamente suelda a una comunidad es “...deep, horizontal comradeship...it is this fraternity that makes it possible...” (7). El nacionalismo de una comunidad, según Anderson, es una identidad colectiva que emerge entre fuertes raíces culturales. Esta definición es muy relevante entre las presas políticas, especialmente desde mediados de los años cuarenta cuando crearon entre ellas ciudades clandestinas ante la “...necesidad obsesiva de no consentir con el mundo que les rodeaba” (Vinyes 160). Las presas organizaron sus propias reglas entre sí, discutieron cómo comportarse ante de los actos de los funcionarios y religiosos y, mantuvieron clandestinamente una vida política y cultural: “Hicimos un mundo dentro de otro mundo” (Maria Salvo ctd. en Vinyes 162).

Dentro de la reconstruida comunidad imaginada, otra experiencia que une a las presas y contribuye a su memoria colectiva es la tortura física. Al incluir la tortura en su novela, Chacón explora el lado doloroso, ocultado y oscuro de la postguerra, aunque dijo que: “No he querido caer ni en el morbo, ni en el tremendismo, ni en el sentimentalismo” (ctd. en Rojo). A pesar de ser cautelosa y de no caer en el tremendismo, la autora no

pudo evitar hablar de los aspectos terríficos de la inframemoria; porque, según Vinyes, las torturas eran ocurrencias diarias durante la posguerra porque formaron parte de la “industria” de transformar o deshacerse de los “rojos” inferiores, quienes en los ojos del régimen eran el “Mal”.¹⁵⁵ Por lo tanto, las torturas complementaban las degradaciones, especialmente hacia las mujeres republicanas quienes fueron sometidas a la humillación y extorsión sexuales por no respetar el papel femenino de la Sección Femenina de la Falange.

Chacón es consciente de los efectos traumáticos – físicos y mentales– de la tortura, pero en vez de profundizar en ella, la reconstruye a través de la ficción. Insinúa aspectos de imágenes abyectas sin detalles grotescos para crear una imagen visual que el lector asimile con su imaginación. Al hacer esto, se arriesga evitar la dura realidad del acontecimiento traumático y sus efectos psicológicos creando en sí una mera representación superficial, o sea, una memoria espectacular. Entonces, el lector lee las consecuencias de las torturas a través del “filtro” de Chacón: rodillas que sangran, ojos hinchados o peor, una cavidad en lugar del ojo, uñas y pelo que vuelven a crecer, presos que cojean, etc... En contraste, Vinyes entra en los detalles morbidos e informa al lector de algunos métodos brutales que la tortura policial incorporó: arrodillarse encima de garbanzos y aguantar palizas, la aplicación de descargas eléctricas sobre cuerpo, la inmersión en agua, palizas descontroladas y violaciones sexuales (21-24).

Entre las varias herramientas de tortura que Vinyes enumera, los garbanzos secos, el arroz y la sal gruesa fueron utilizados a menudo por la Policía y la Guardia Civil durante las interrogaciones en Gobernación. Las presas fueron forzadas arrodillarse con

¹⁵⁵ Véase capítulo 1.

las piernas desnudas encima de ellos; lo cuales podían penetrar en la piel y clavarse en los ligamentos:

...me quitaban las medias del todo, me ponían una tabla pequeñita, ponían arroz y sal gorda, me esposaban las manos atrás y me ponían las rodillas en aquella tabla. Empezaban a pegarme en la cabeza y todo el cuerpo...tenía que aguantar todo lo que podía arrodillada en la sal para no caerme, porque si me caía ya se me echaban todos encima. Era terrible, era una tortura que nadie sabe (Remedios Montero ctd. en Vineys 25).

En la novela, Chacón relata la práctica de esa tortura sin entrar en lo grotesco. Por ejemplo, Elvira nunca le dijo a su abuelo que fue forzada arrodillarse encima de garbanzos. Al contrario, hizo un títere con el guante que le tejió su madre y lo llenó con los garbanzos todavía manchados de sangre y se lo mostró el día de visita para que llegara a su propia conclusión: “Elvira sacó los garbanzos manchados de sangre y se señaló las rodillas” (16).

Además de Elvira, también Hortensia y Reme son sometidas a la tortura de los garbanzos. Hortensia pasa treinta y nueve días en Gobernación en donde aguanta muchas palizas: “...se toca las rodillas. Ya están casi curadas, aunque le da la sensación que un garbanzo se ha quedado dentro.... Se toca las rodillas y recuerda... muchos garbanzos sobre una tabla con sal en el suelo” (134-35). Tras ser puesta en libertad, Reme fue detenida en Gobernación. En una carta escrita a través de claves (para evitar la censura), cuenta su experiencia a Tomasa: “He estado de vacaciones, me empaché con garbanzos durante diez días, pero ya he hecho la digestión. Los odio, los garbanzos” (286). En estos tres casos, no hace falta mencionar los detalles porque, la imagen de la asociación,

garbanzos – rodillas, corresponde a la memoria colectiva de presas que pertenecen a una generación torturada en vías de desaparición. Ahora bien, para la generación que nació a partir de entonces, sólo algunos entenderán esta correlación a través de las narrativas: la postmemoria. Asimismo, esta tortura, además de ser física, tenía un impacto mental y emocional ya que en un país y época donde la gente se moría literalmente de hambre, se usaban los garbanzos como herramienta de tortura.

También la violación y la extorsión sexual (tanto contra las mujeres como los hombres) eran ocurrencias comunes para doblegar y transformar a los antifranquistas. Vinyes explica que el “bajo nivel social” de los rojos, según los franquistas, fue una justificación para el maltrato sexual. También Paul Preston, en su libro *The Spanish Holocaust* (2012), relata varios cuentos violaciones sexuales¹⁵⁶ bajo el mando de General Gonzalo Quiépo de Llano, cuyos discursos no solamente las justificaron sino que estuvieron cargados de referencias sexuales y anti-homosexuales:

Our brave Legionarios and Regulares have shown the red cowards what it means to be a man. And incidentally the wives of the reds too. These Communist and anarchist [sic] women, after all, have made themselves fair game by their doctrine of free love. And now they have at least made

¹⁵⁶ El libro de Preston contiene varios reportajes de la violación y el abuso sexual como el siguiente:

Rape was a frequent occurrence during interrogation in police stations. Transfer to prisons and concentration camps was no guarantee of safety. At night, Falangists took young women away and raped them. Sometimes their breasts were branded with the Falangist symbol of the yoke and arrows. Many were impregnated by their captors. The executions of women sentenced to death who were pregnant were sometimes delayed until they had given birth and their children were taken for adoption (*The Spanish Holocaust* 511).

the acquaintance of real men, not wimpish militiamen. Kicking their legs about and squealing won't save them [...] *Sevillanos!* I don't have to urge you on because I know your bravery. I tell you to kill like a dog any queer or pervert who criticizes this glorious national movement (ctd. en Preston 149).

Las investigaciones de Vinyes y Preston aportan con detalles terroríficos de los episodios de violación que Chacón filtra. Por ejemplo, cuando llevaron a la joven y bella Pepita a Gobernación (por recibir una carta clandestina de su novio desde Francia), rodeada por hombres, se desmayó dos veces por el espanto: “Y que la primera vez que abrió los ojos llevaba los botones del vestido desabrochados y estaba mojada....Cuando despertó de nuevo, se encontraba en otra habitación, tendida en una camilla” (179). De nuevo, Chacón deja que el lector llegue a sus propias conclusiones sobre el posible abuso a Pepita.¹⁵⁷ Ante sus adversarios, esas mujeres hacen lo posible de no doblegarse; muestran su fortaleza y lealtad a la causa y a sus camaradas por no delatar a nadie. Incluso Pepita, “Menuda, indefensa, débil y rubia”, incapaz de aguantar los interrogatorios porque “no resistiría ni una sola patada” (26-27), salió de la Gobernación sin nombrar a nadie.

Como Pepita, las presas se dan cuenta que no solamente su sobrevivencia sino la de sus camaradas precisa de su habilidad para superar las torturas y las condiciones nefastas de la cárcel. Dice Hortensia: “No habremos perdido hasta que estemos muertas,

¹⁵⁷ La escena de Pepita en la Gobernación es visualmente más gráfica en la versión cinematográfica. Cuando Pepita no les da a las autoridades las respuestas que buscan, la humillan y abusan de ella; abren su blusa a tirones y aplican descargas eléctricas a los pezones mientras su amado Paulino mira sin poder hacer nada. En la escena que sigue al interrogatorio, se ve a Pepita desnuda en una celda hasta que el padre de don Fernando, un socio de Franco, la cubre con su abrigo solamente después de asegurarse que no delató a su hijo y de amenazarla por si lo nombra en el futuro. Me parece que, al dejar a Pepita desnuda en la celda, en vez de detallar la posible violación, tal como Chacón, Zambrano también esquivo el tema tabú.

pero no se lo vamos a poner tan fácil....Resistir es vencer” (Chacón 123). Para las presas, resistir significa que sus identidades y convicciones políticas vivirán y, sobre todo, serán una vindicación contra un sistema organizado esencialmente para silenciarlas y destruirlas (Vinyes 156). Además si son capaces de resistir, sobrevivirán para transmitir su historia: “Hay que sobrevivir, camaradas. Sólo tenemos esa obligación. Sobrevivir.... Para contar la historia...” (Chacón 122).

Mientras Hortensia espera su destino y el nacimiento de su bebé, practica su creencia y aprovecha cada oportunidad de escribir (literatura) a través de lo que vive y atestigua (memoria), convirtiendo los dos cuadernos azules en lugares de su memoria. Es decir, Hortensia preserva la memoria de su identidad, cultura e ideología a través de sus escritos; una vida que no existirá jamás. A parte de aprender a escribir y leer a una edad mayor, busca su existencia a través del lenguaje y literatura que a su vez, son un alivio emocional. Por lo tanto se lo puede calificarla como la *chica rara*:¹⁵⁸ inconformista que, a través de sus acciones y escrituras cuestiona las normas patriarcales y busca su independencia social. Hortensia por ser una miliciana comunista y escritora de su memoria, no encaja en el modelo de mujer según la Sección Femenina: esposa sin estudios, sin conciencia política y sin vocación aparte de ser madre devota y sumisa.

Cuando Hortensia por fin conoce su condena - ejecución por pelotón de fusilamiento junto a sus doce compañeras de expediente - no puede evitar comparar su destino con el de *las Trece Rosas*¹⁵⁹ (53, 191, 195). De hecho, todas las presas, Reme, Tomasa y Elvira recuerdan cariñosamente a las trece menores y la fuerza y dignidad que mostraron al enfrentarse a su muerte. Aquí, Chacón hace un paralelismo entre la recreada

¹⁵⁸ Véase capítulos 2 y 3.

¹⁵⁹ Véase Capítulo 1 y 3.

muerte ficcional de Hortensia con un trágico episodio histórico del régimen franquista por varias razones. Usa el episodio para denunciar la violencia franquista que utilizó esas ejecuciones como un “castigo ejemplar” aunque nunca pudo aportar pruebas que las menores fueran responsables (Fonseca 25). También, es una muestra de cómo un episodio de los vencidos, olvidado de la historia oficial, no solamente se había convertido en una memoria colectiva femenina de Ventas sino en una leyenda a través de la transmisión oral:

La dispersión de quienes vivieron aquel suceso no impidió que la muerte de aquellas trece muchachas pasara a formar parte de la memoria colectiva de las presas de la cárcel de Ventas, que la fueron trasladando verbalmente a cuantas compañeras ingresaron en el penal meses, e incluso años, después. Se forjó así la leyenda de “las menores” o “las Trece Rosas”, que incorporó a la realidad histórica el acervo de quienes hicieron de esta historia un ejemplo de la lucha de las mujeres contra el franquismo. Y así ha perdurado hasta nuestros días, olvidada de la historia oficial, presente sólo en la memoria de quienes, hoy ancianos, sobrevivieron a aquellos tiempos sombríos (Fonseca 256).

Para preservar y difundir la memoria de *las Trece Rosas*, en el texto, Chacón reproduce la última carta de Julia Conesa dirigida a su madre: “La carta más triste. La última. Y la más corta...” que termina con la posdata: “Que mi nombre no se borre en la historia” (199). Tal como Julia Conesa, Hortensia se preocupa de que la historia oficial de los vencedores hundiera las huellas de su violencia borrando la historia de los vencidos. Las palabras de Julia Conesa representan una voz colectiva, no solamente

femenina sino los fantasmas del pasado que tienen el mismo deseo de ser recordados porque ser olvidados representa la máxima derrota. Según Jo Labanyi, los fantasmas del pasado: "...are by definition the victims of history who return to demand reparation; that is, that their name, instead of being erased, be honoured" ("History and Hauntology" 66). Entonces, al incluir su súplica, como un testimonio de las víctimas del franquismo, Chacón contrarresta el acto de borrar su nombre de la memoria y cumple con el deseo de los fantasmas y con el deber de la memoria recordándolas y honrándolas. Al recontar el episodio de las Trece Rosas a través de sus protagonistas Tomasa, Reme y Elvira, muestra una voz colectiva femenina que resiste el silencio e insiste en recordar el pasado: "No, el nombre de Julita Conesa no se borrará en la Historia. No" (199).

Asimismo, el recuerdo de *las Trece Rosas* sirve como una significativa escena porque cuando fusilan a Hortensia, su nombre es excluido del expediente oficial:

En el libro de inscripción de defunciones del cementerio del Este, anotaron el nombre y dos apellidos de diecisiete ajusticiados. Dieciséis hombres y una mujer. Una sola: Isabel Gómez Sánchez. Hortensia no figura en la lista. El nombre de Hortensia Rodríguez García no consta en el registro de fusilados del día seis de marzo de mil novecientos cuarenta y uno. Pero cuentan que aquella madrugada, Hortensia miró de frente al piquete, como todos.

-¡Viva la República!

Y dicen, y es cierto, que una mujer se acercó a los caídos y se arrodilló junto Hortensia (220).

La omisión de su nombre del expediente oficial es simbólica de la negación de su existencia de la memoria oficial por ser republicana y por ser mujer. Sin embargo, las palabras “cuentan” y “dicen,” dan prueba de un acontecimiento presenciado por varias personas, apuntando a una memoria colectiva de la sub-historia. Por lo tanto, su existencia vivirá aunque sea solamente en estas escrituras y en el silencio de la inframemoria que pertenece a su familia y a sus camaradas, los vencidos de la guerra.

Además de ser simbólica de la inframemoria, la muerte de Hortensia es catalizadora para Tomasa. Al principio, Tomasa se niega a aceptar la derrota de la II República y: “... que los tres años de guerra comienzan a formar parte de la Historia [...] Ella no va a dar treinta años de su vida para la Historia. Ni un solo día, ni un solo muerto para la Historia. La guerra no ha acabado” (31). Para Tomasa, “la posguerra y la dictadura franquista no pueden durar, no son más que un paréntesis” (Giménez Micó 197). Al aceptar la derrota y reconocer la dictadura, para Tomasa, significa que sus muertos forman parte de la Historia. Es la única de su familia que sobrevivió el asesinato en el puente de Almaraz; los falangistas la arrancaron del suelo y le dijeron que la dejarían vivir para contar “lo que les pasa a las Damas de Negrín” (215) y para transmitir este horror que sufrió por ser “roja.” Pero Tomasa no cuenta su historia sino que guarda silencio; se niega a colaborar con sus verdugos para no ser más víctima de ellos “hasta que todo esto se haya acabado” (31).

Tomasa guarda silencio hasta que no puede aguantar más el dolor de no haber podido despedirse de su amiga. Acurrucada en el suelo de la celda de aislamiento, las palabras de Hortensia resuenan una y otra vez en la cabeza: “Nuestra única obligación es sobrevivir...” (213). Conmovidada por su pasado, se levanta y da pasos que imitan las

palabras que resuenan, el silencio y la locura que la rondan. Sin la posibilidad de librarse de las restricciones de la celda, Tomasa “grita para llenar el silencio con la historia, con su historia, la suya. La historia de un dolor antiguo que ahoga el llanto de no haber podido despedirse de Hortensia”; grita para no sucumbir a la locura, para no morir (213). Asimismo, al gritar su historia, el asesinato brutal de su familia, se hace un acto de duelo perpetuado por su dolor, desesperación y rabia (Hirsch “Postmemories” 661). Sola y en la reclusión del pequeño espacio de la celda, “La voz que no quiso contar que todos habían muerto,” finalmente es capaz de llorar (215). Lo cuenta para sobrevivir.

Esta escena evoca la novela *La Plaza de Diamantes* cuando Natalia/Colometa camina hacia la aquella plaza, el lugar de su juventud, y suelta “un grito de infierno” que llevaba dentro por muchos años para salvarse “de no sabía qué” (244).¹⁶⁰ En el caso de Natalia, su grito libertador es simbólico de una memoria reprimida que no puede ni sabe cómo verbalizar. Aunque Natalia está al aire libre, está encerrada por las paredes de una plaza donde unas pocas personas desconocidas la oyen gritar y se preocupan por ella. En contraste, Tomasa está en la celda de reclusión y la única persona que la oye es la funcionaria Mercedes cuya reacción no es de piedad sino de miedo y de amenazas de más castigos si no se calla: “Cállese, por Dios, que arriba se le está oyendo y no me va a quedar más remedio que aumentarle el castigo” (216). Con esta escena, Chacón reconoce que las víctimas tienen la habilidad de contar su historia con las “Palabras que siempre estuvieron ahí, dispuestas. La voz dormida al lado de la boca” (215) pero, como Natalia y Tomasa, no tienen la posibilidad de articularla porque están forzadas a guardar el silencio y recluidas, no necesariamente en una celda aislada, sino exiliadas en una sociedad patriarcal a la que no pertenecen, donde nadie las escucha por ser mujeres y por

¹⁶⁰ Véase capítulo 2.

tener ideologías diferentes. Sin posibilidades ni medios de articular su historia en el mundo exterior, el miedo silenció las palabras de Natalia tal como la reclusión silenció a Tomasa. Entonces, *La voz dormida* no es solamente representativa de la voz callada de Tomasa sino de todas las voces silenciadas por el dolor y el franquismo. El “acto catártico” de Tomasa, además de revelar el título de la novela (Portela 66), da “testimonio de la vida de los miembros de su familia, para que no se olvide esa parte de la historia de España ni a los desaparecidos del franquismo” (Giménez Micó 198). Con la narración de su historia, Tomasa, tal como Natalia, rompe su silencio y se salva de la locura y de la muerte que la rondan; se enfrenta a su pasado doloroso y sobre todo, empieza su propio proceso de duelo que ha contenido por mucho tiempo.

A diferencia de Tomasa, Hortensia muere antes de poder expresar o transmitir oralmente su historia. Pero, antes de su muerte, Hortensia trajo al mundo sus dos creaciones: su hija y sus cuadernos (uno dedicado a su marido Felipe y otro a su hija Tensi) estableciendo el ciclo de vida. Antes de morir, su última voluntad es que su hermana Pepita se encargue de su hija: “...que no la lleven al orfanato, que se la den a mi hermana” (206). Se puede entender bien la insistencia de Hortensia porque, según las investigaciones de Vinyes, la separación entre madre e hijos era una preocupación válida. La separación forzosa formaba parte de la disciplina penitenciaria: redimir los pecados de sus padres rojos y “...hacer una educación contraria a la ideología de la madre” (Juana Doña ctd. en Vinyes 78). De hecho, en algunas cárceles, sin previo aviso, las madres fueron ordenadas a entregar a sus hijos a los funcionarios y/o religiosos:

Desaparecían sin saber cómo. Desaparecen y tú no sabes, la madre desde la cárcel no puede saber por qué ha desaparecido su hijo, no cómo ni dónde.

Se lo han llevado y se acabó. ¿Cuántas madres han tenido que estar buscando a sus hijos tiempo y tiempo y no lo han encontrado? (Tomasa Cuevas ctd. en Vinyes 80).

Hortensia tiene la buena fortuna de que la funcionaria, Mercedes, entrega a su hija a su hermana evitando que esta fuera uno de los “niños perdidos del franquismo”¹⁶¹ como ocurrió a muchos que nacieron en las prisiones de mujeres.

Con la niña, Pepita recibe todas las pertenencias de su hermana: “... la bolsa de labor... la sentencia, los pendientes..., un lápiz sin punta y un faldón a medio hacer” (227). Entre sus objetos, hay instrucciones para su hermana: “que le lea su cuaderno en voz alta, para que su hija sepa que siempre estará con ella. Le pide también que lea el cuaderno de Felipe, “... “así la niña irá conociendo a su padre”, y que le entregue sus pendientes cuando sea mayor” (229). Naturalmente, Pepita cumple los deseos de su hermana y, con la ayuda de Doña Celia, cría a Tensi y le lee sus cuadernos hasta que la niña pueda hacerlo por sí misma: “Tensi leía los diarios de su madre en su rincón preferido.... Sentía que la madre acompañaba a la hija. Que las dos se unían a través de

¹⁶¹ Los niños perdidos del franquismo o los “niños robados” es un término usado para referirse a los casos de la desaparición o la separación forzosa de los hijos de republicanos de sus familias por parte de la represión franquista. Miles de mujeres fueron detenidas por ser militantes de los partidos políticos antifascistas o, simplemente por ser madre, hija, o hermana de un republicano. Con las presas republicanas, las cárceles también se llenaban de niños; algunos ingresaron con sus madres y otros nacieron allí. A causa de las malas condiciones de las cárceles (falta de higiene y alimentación), muchos niños murieron en la prisión. Otros que aguantaron, se quedaron en la cárcel hasta que fusilaban a la madre o salía en libertad (Armengou y Bellis). Las cárceles permitían a los niños quedarse en la prisión con las madres hasta los tres años. Tras tres años, si la madre no tenía familia ni amistades para hacerse cargo de su hijo/a, el Auxilio Social u otro grupo religioso se encargaba del destino de los menores (El Patronato de San Pablo de 1943 creado por el Ministerio de Justicas se encargaba de la tutela de los hijos e hijas de presos ingresados como parte del proyecto de la reeducación (Vinyes 79-83). Muchos temían aquella solución porque “era sabido que, a menudo, cuando un niño entraba en una de estas instituciones, los padres podían perder su pista. O bien salían completamente transformados, educados para odiar los ideales de los padres o imbuidos de una religiosidad que les podía llevar a hacerse monjas o curas” (Armengou y Bellis). En otros casos, los niños internados en los colegios especiales, muchas veces con identidades falsas, fueron entregados en adopción a familias afines a la dictadura (Armengou y Bellis). Simplemente por ser hijos de “rojos”, fueron privados de su libertad, de su identidad y de su verdadera herencia.

las palabras que Hortensia escribió para Tensi” (355). Es a través de su palabra escrita donde su memoria tiene vida y puede transmitir su identidad y convicciones a su hija. Sus cuadernos serán para su hija el testimonio, el vehículo de su memoria: “...sites where subsequent generations can find a lost origin, where they can learn about the time and place they will never see” (Hirsch “Postmemories” 665). Asimismo, sus palabras escritas influirán en la formación de su hija: la identidad femenina de la segunda generación de mujeres activistas. Es decir, Tensi incorpora partes de la identidad de su madre y lleva consigo su lucha; haciéndose también una chica rara en una sociedad patriarcal y resistente hacia mujeres independientes (Mayock 214-215).

Al cumplir dieciocho años y bajo la influencia de su madre biológica,¹⁶² Tensi declara su interés en afiliarse al Partido Comunista. Pepita sabe que no puede ir en contra de las palabras de su madre biológica y por ello, busca la caja de recuerdos donde guardaba las pertenencias de Hortensia. Antes de entregárselos a Tensi, Doña Celia “suplica con un gesto que no le entregue a la hija el trozo del vestido de su madre” (358). Con esto, Pepita reconoce las implicaciones negativas que representan la tela y la sentencia de muerte; son nada más que objetos de “dolor que desfiguraban los rostros” (358). Pepita decide entregarle solamente los pendientes; con ellos cumple con la transmisión de la memoria de la primera generación a la segunda y, simbólicamente deja el trauma irremediable de su madre en el pasado. Este no quiere decir que Pepita haya guardado silencio porque Tensi sabe muy bien cómo y por qué murieron sus padres. Simplemente la protegió de los detalles más sombríos de su muerte.

¹⁶² “Lucha, hija mía, lucha siempre, como lucha tu madre, como lucha tu padre, que es nuestro deber, aunque nos cueste la vida” (357).

Al dejar el dolor en la primera generación, Chacón, como Cercas, optó por idealizar el pasado que aquélla misma recreó. Al final de la novela, los protagonistas empiezan una vida nueva que produce un impacto emocional positivo en los lectores. Pepita no le transmite los horrores de la muerte de sus padres a Tensi. Se reúne con Paulino/Jaime tras su liberación de la cárcel, se casan en 1963 después de veinte años de separación y regresan a Córdoba; doña Celia y don Gerardo están reunidos; Tomasa sería puesta en libertad al cuidado de Reme y su familia; Elvirita se casa y continúa la lucha desde Francia; y, Tensi, ya mayor, decide también proseguir la lucha contra el fascismo que sus padres empezaron. Según Jo Labanyi, el hecho de que Chacón y Cercas idealizaron el pasado sin aludir a las dificultades o a ciertos traumas, sin detalles mórbidos, puede producir “a ‘feel-good factor’ that makes readers or spectators feel morally improved by having momentarily ‘shared’ the suffering represented in the text, without going on to make any connection with the present” (“Memory and Modernity” 112).

Según Labanyi, un fin feliz puede impedir el proceso del duelo para algunas de las víctimas que sufrieron las injusticias y devaluar su dolor. Sin embargo, el fin feliz de *La voz dormida* es incompleto, o quizás realista porque hubo muchas pérdidas de vida, demasiada miseria y sufrimiento para llegar donde Pepita y Paulino/Jaime han llegado. El hecho de que Paulino/Jaime tiene en su bolsillo, junto con las instrucciones de su libertad condicional, la dirección del Comité Provincial de Partido Comunista en Córdoba mientras Pepita tiene la llave de la casa de su padre en su bolso (374), muestran el deseo de seguir viviendo con dignidad, creyendo en la justicia y luchando por su causa aunque sea en un lugar nuevo.

La voz dormida es una novela testimonial en que la autora recupera la memoria de los vencidos, en particular, las mujeres republicanas. Su narración reconstruye ficcionalmente la memoria y la identidad de un abanico de mujeres de la posguerra: madres (biológicas y adoptivas), hijas, políticas, guerrilleras, religiosas, antirreligiosas, costureras, modistas, funcionarias, huérfanas y, supervivientes.¹⁶³ El espacio de la novela permite a esas mujeres, al igual que a los hombres, encontrar la valentía de romper la barrera del silencio contando sus historias sin represalias. Este se hace patente al final del libro en las páginas de la dedicatoria que empiezan con: “Mi gratitud a todas las personas que me han regalado su historia” (381). En las páginas que siguen, el lector deduce, a través del índice “los ojos azulísimos,” que Pepita, junta con todos los testigos nombrados, es la voz silenciada de la memoria. Así, estas páginas subrayan que la novela también es un trabajo de memoria histórica, desafiando la oficial por validar una menos conocida: la colectiva femenina.

Chacón, tal como Cercas, ficcionalizó la realidad basando su argumento ficticio en hechos, lugares y acontecimientos reales:

...he cogido pedazos de realidad y los he incorporado a la novela. La línea argumental de la novela es ficticia, pero el tiempo en el que se desarrolla es real. Las penurias están documentadas en hechos reales. He construido una verdad a medias sobre el hecho de una verdad completamente auténtica (Chacón ctd. en Velázquez Jordán).

Ambos autores dependieron fuertemente del papel del testigo para mantener la credibilidad de su argumento, o en el caso de Vinyes, de sus investigaciones. Este es un

¹⁶³ En su estudio, Mayock señala que, dentro del abanico de mujeres, Chacón no incluye el lesbianismo quizás por no recibir testimonios sobre el tema o porque es todavía un tabú y otra “voz dormida” (207-08).

tema que Annette Wievoirka ha cuestionado en sus estudios sobre la historia del Holocausto. Respetuosa de los sobrevivientes de traumas y su necesidad contar su historia y ser oídos, Wievoirka se preocupa por el papel de los testigos que puede desplazar la voz de los historiadores (140). Dice que la transmisión de la historia a las generaciones futuras corre un riesgo cuando el testigo cuenta los acontecimientos, dejándolos con memorias individuales, emociones y narraciones, en vez del historiador, quien procura grabar y explicar los acontecimientos del pasado. Según Wievoirka, la moda de las biografías (*lifestories*) fomentó una cultura en que “the individual was thus placed at the heart of society and, retrospectively, of history” (97). Es decir, en la esfera social, los testimonios llaman inicialmente a la emoción y la compasión del espectador/lector y no a su intelecto. En consecuencia, el espectador/lector se entera de la violencia y los efectos poderosos del trauma pero no necesariamente de la historia del evento: “Testimony... detaches itself farther from the event....The repercussions of an event inform us about the power of that event but do not account for what the event was” (Wievoirka 149).

De su estudio, se puede deducir que a Wievoirka favorece el análisis intelectual más que la emoción y la opinión personal porque la memoria del testigo no es siempre fiable y capaz de construir una narración histórica. En conclusion, Wievoirka percibe, hasta cierto punto, la profesión de los historiadores está en crisis: “Historians have but one obligation, to follow their profession, even if the results of their labors fuel public debate or collective memory,...because when traces fade with time, what remains is the written record of events in history, which is the only future of the past” (149). En vez de enfocarse en el pasado en un marco temporal directo como sugiere Wievoirka, Cathy

Caruth dice que el trauma, por ser latente, no tiene límites históricos: “For history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence” (*Trauma* 8). Quizás por eso, Cercas piensa que “... el oficio de historiador no consiste sólo en contar la historia, sino también – lo que en el fondo es acaso lo mismo – en revisar cómo se ha contado la historia y en revisar la revisión....el revisionismo es únicamente aquello que practican los historiadores de verdad” (“Revisar la revisión”).

Es interesante notar que el autor Jorge Semprún transmitió su propia experiencia traumática¹⁶⁴ a través de un camino artístico donde filtró los acontecimientos verdaderos para que fueran imaginables como literatura y no como vida real (Quilez Esteve y Munte Ramos). Sin embargo, su utilización de la ficción para llenar el vacío de su memoria falible causó un debate crítico sobre el uso del testimonio. De hecho, Semprún es consciente que los testimonios no siempre son fiables; sin embargo, atesta que los historiadores no son tan efectivos como los novelistas por transmitir la esencia de la experiencia. Los efectos narrativos (dentro de los límites morales) ayudan a transmitir la verdad de los acontecimientos traumáticos que son difíciles de entender: “Horror is so repetitive,... and without literary elaboration, one simple cannot be heard or understood.... The only way to make horror palpable is to construct a fictional body of work” (Semprún ctd. en Azam Zanganeh). En consecuencia, es imposible conocer el pasado factual en su totalidad libre de los valores sociales que influyen en la construcción narrativa de las novelas históricas. Pero, a la vez, las obras de este estudio presentan la

¹⁶⁴ En su obra *L'écriture ou la vie*, Semprún apuntó sus experiencias en los campos de concentración de Buchenwald.

posibilidad de conocer el pasado a través de las personas que lo han vivido de primera mano, a través de la postmemoria, afirmando las experiencias de los olvidados por la memoria oficial.

Me parece que, la manipulación de esas memorias traumáticas sobre el encarcelamiento y la larga lucha contra la injusticia, obviamente transmiten en sus lectores una empatía emocional que se convierte en la memoria espectacular. De hecho, se pueden leer estas obras desde la postura “nosotros contra ellos.” “Ellos,” según Faber, son los franquistas y también los gobiernos pos-franquistas que prolongaron el silencio (“The Price of Peace” 217). De todos modos, no creo que Chacón y Cercas intentaran adoptar el papel del historiador sino que querían, de una manera artística, llamar la atención hacia una época histórica silenciada. Como muchos artistas, a pesar de correr el riesgo de ser superficiales, o sea construir una memoria espectacular, ellos presentan un espacio en que las víctimas del franquismo pueden contar su historia. Asimismo, Sebastiaan Faber apunta que la voz del testigo en el espacio de la literatura y documentales está cambiando la manera en que los españoles de hoy se vinculan con su pasado; les ayuda a simpatizar y comprender el sufrimiento de las víctimas de la represión y luego el pacto de silencio de la Transición (“¿Usted, qué sabe?” 13).

Es importante que los jóvenes españoles conozcan su herencia para comprender su presente y tener un futuro mejor. Hoy día, el acercamiento a la historia de los jóvenes es diferente a las de sus mayores y antepasados. Javier Cercas opina que los jóvenes de hoy “tienen una mirada propia sobre la Guerra Civil y el franquismo, una mirada más tranquila, menos hipotecada. Su interés por ese periodo no es vindicativo; lo único que pretenden es conocer la verdad, saber qué les pasó a sus abuelos y bisabuelos” (ctd. en

Valenzuela). Para contar qué les pasó a sus abuelos y bisabuelos hay que romper la mala costumbre del silencio, de medias verdades y mentiras. Por eso, según Chacón, el problema entre las dos Españas “terminará cuando pueda hablarse del conflicto” (ctd. en Valenzuela).

Las obras de Cercas, Chacón y Vinyes claramente prueban la necesidad moral de romper el silencio y continuar el discurso en beneficio de las generaciones futuras. Con intenciones de sanar la memoria, Cercas honra a hombres de ambos lados del conflicto y para despertar las voces dormidas de las víctimas, Chacón y Vinyes reconstruyen los espacios femeninos penitenciarios y reinscribieron a las mujeres en la historia al reconocer sus contribuciones en la guerra y la resistencia de la posguerra. Y sobre todo, rinden homenaje a un grupo doblemente olvidado quien padeció la opresión y el silencio. A pesar de ser obras sensacionalistas, de todos modos, estos autores cumplen con su deber de memoria. Estas tres obras, por elaborar el pasado olvidado y doloroso de la inframemoria se las puede calificar memorias espectaculares señaladas por José María Naharro-Calderon. Con el intento de reparar el pasado Cercas y Chacón deliberadamente evitaron los temas más abyectos de los traumas de la Guerra Civil, dejando el dolor en la primera generación. Por otro lado, Vinyes reconstruyó con exactitud los espacios carcelarios femeninos de aquella época provocando la empatía en el lector. Al llevar adelante los testimonios de los sobrevivientes de la guerra, los tres autores también cumplen con el trabajo de la postmemoria, uniendo a la generación anterior con la próxima y a través de la literatura provee a las próximas generaciones de acceso a otra versión de la memoria que ha sido callada.

Conclusión

No cabe duda que con la victoria de los nacionales, España vivió bajo el yugo del franquismo que impactó también los campos culturales. Por ejemplo, en la literatura, los escritores tuvieron que manipular la censura para poder expresarse y recontar sus memorias sobre la guerra y la posguerra y no tuvieron miedo de reconstruir sus pasados traumáticos a través de la narración. Curiosamente con la Transición, el pacto de silencio continuó la política del olvido pero, a pesar de esto, la meta de recuperar y reconstruir las memorias en las narrativas no sólo se prolongó sino que también resultó polémica.

En el primer capítulo he establecido las tácticas utilizadas por el régimen franquista, que creó la memoria de los acontecimientos de la Guerra Civil desde el punto de vista de los vencedores y generó la represión de las memorias del pueblo. Con las represalias, encarcelamientos y muertes, el régimen logró controlar la memoria oficial y silenciar a la nación. Con todo, esta dictadura reinstauró las costumbres tradicionales aniquilando los avances y derechos logrados durante la Segunda República. Aquí hemos notado que esa represión perjudicó más a las mujeres sometidas a vivir en una sociedad patriarcal en la cual habían perdido sus derechos y sus ventajas sociales. De tal manera que las mujeres republicanas se vieron doblemente víctimas por su género y sus ideologías.

También he comprobado, cómo en sus novelas, testimonios y autobiografías, los escritores estudiados tratan de crear unas submemorias, que se escalonan en tres categorías graduales: las reprimidas, fragmentadas y espectaculares por ser de los vencidos y por denunciar de manera explícita o implícita el entorno en el cual la memoria y el discurso oficiales les habían silenciado y olvidado. Según Naharro-Calderón, estas

tres categorías, se ramifican en tres subcategorías: las inframemorias, las intramemorias y las supramemorias. Al mismo tiempo, estas tres primeras categorías mencionadas corresponden a tres períodos históricos clasificados por orden cronológico: la posguerra-dictadura - las memorias reprimidas, la Transición democrática - las memorias fragmentadas, y la democracia actual - las memorias espectaculares.

Las novelas del capítulo dos corresponden a las narrativas de las memorias reprimidas. Esas memorias fueron manipuladas por el régimen como una táctica para imponer control totalitario y unificación nacional, identitaria y cultural. Se estudia también que esta falta de libertad impidió una narración testimonial de los acontecimientos experimentados durante la guerra, sobre todo por parte de los vencidos. Frente a esta prohibición, algunos autores se atrevieron a escribir y entre ellos, algunas mujeres. Es a partir de esta narrativa femenina que se establece que la toma de la palabra se junta a la experiencia de la guerra. De este modo deja de ser posesión exclusiva del hombre y a la vez, del régimen vigente, y por lo tanto la memoria oficial de la guerra se ve doblemente reescrita por las memorias femeninas.

Este relato alternativo de la guerra y la posguerra va más allá que un simple discurso y se convierte en unas memorias históricas femeninas. Se vuelve así, en un lenguaje al servicio de las narrativas de estas autoras tanto de el punto de vista individual como colectivo. Se usa el análisis de las novelas a través del prisma de la teoría del trauma para entender como la represión afectó el testimonio de las víctimas. Este estudio se ha basado en el trabajo de Dominick LaCapra sobre la teoría del trauma para demostrar que estas narraciones acuden a estos dos momentos para superar el pasado traumático. Además, para LaCapra estas escrituras de las memorias reprimidas, se

presentan también como un acto terapéutico que les permite sobrevivir y recuperar sus identidades aplastadas por el régimen. Es importante subrayar que estos relatos germinados en una sociedad tiránica sólo pueden producirse a partir de y como memorias reprimidas. Por último, se ha comprobado que es la recuperación del pasado la que unifica estas obras frente a una memoria oficial que representa la desposesión de los recuerdos vividos por los vencidos.

La segunda categoría de las memorias, es decir, las fragmentadas, se hizo posible con la muerte de Franco y el fin al régimen totalitario y a la censura. Sin embargo, se explica en el capítulo tres como a pesar de la Transición, la cultura del silencio continuó haciendo del pasado un tabú que convirtió el legado franquista en un fantasma. Debido a ello, la literatura de la transición tuvo que desafiar este nuevo tabú, confrontar los espectros que la perseguían y recuperar los fragmentos olvidados por la memoria oficial. Frente a esta situación y a pesar de una gran magnitud de publicaciones literarias y testimoniales, la sociedad de la Transición con nuevos parámetros se encuentra sin saber realmente cómo liderar con esta nueva libertad. El pasado y las memorias surgen en olas de recuerdos como memorias fragmentadas generadas por una sociedad en progreso todavía fraccionada entre los que se aferraban al pasado franquista y los que anhelaban un futuro mejor. Es en este sentido, la España de la Transición puede clasificarse como una sociedad fragmentada. Es decir, al igual que la metáfora del hielo mencionada en el capítulo tres, el olvido va quebrándose en pedazos, o mejor dicho, el recuerdo que se instaure poco a poco fragmenta la amnesia impuesta por el franquismo.

Se explica también que Martín Gaité con técnicas experimentales logra recordar y desenterrar un pasado aniquilado mientras que Tomasa Cuevas investiga sobre el pasado

buscando testimonios de mujeres encarceladas bajo el franquismo para recuperar un pasado colectivo a través de memorias personales. De este análisis, se deducen dos puntos, primero que estas autoras tratan de liberarse del pasado denunciando la memoria oficial. Luego, que el deseo de reconciliación refleja una España que intenta hacer lo mismo, es decir, comprender el pasado con la intención de aceptarlo, sanarse y especular sobre el futuro. Al llenar huecos de la historia oficial, las autoras ofrecen proyecciones de una España reconstruida a través de los fragmentos de sus memorias individuales y colectivas. Finalmente se comprueba que todos los trabajos experimentales y de indagación usados por ambas escritoras alcanzan la recuperación de unas memorias reprimidas convertidas ahora en memorias fragmentadas, tejiendo así el hilo entre las inframemorias e intramemorias.

En el último capítulo de este trabajo se explica la manera de ver y reconstruir el pasado según la nueva sociedad democrática, la tecnología y sobre todo una tercera generación. Se entiende por tercera generación los hijos y los nietos de los que vivieron los traumas de la guerra y la posguerra en primer plano, lo que implica que las memorias fueran transmitidas por sus antepasados, o lo que Miriam Hirsch llama la postmemoria. Este trecho temporal e empírico crea un distanciamiento emocional que permite una reconstrucción diferente del pasado y que se convierte en una proyección alterada y superficial. De hecho, para Guy Debord, la manipulación y la comercialización del pasado procede de su tratamiento superficial. Asimismo, Debord explica que la modernidad y las nuevas tecnologías generan una sociedad de imágenes y símbolos que transforman la vida real en una acumulación de espectáculos y representaciones. Asimismo, con la excedencia de la tecnología, acceder al pasado se hizo más fácil, y lo

que antes pertenecía a un grupo selectivo, hoy día está a plena vista dando paso a lo que Naharro-Calderón califica de memoria espectacular.

Al pertenecer a la sociedad actual, los escritores estudiados en el capítulo cuatro, continúan la recuperación de las memorias olvidadas de manera superficial. Reescriben las memorias reprimidas, dolorosas y olvidadas de la guerra o la posguerra heredadas de la transmisión oral pero las reproducen con un aire superficial y espectacular, o sea casi comercial. Por ejemplo, en *La voz dormida*, Dulce Chacón, retrabaja tanto las memorias reprimidas como las fragmentadas, mezclándolas con la ficción para llegar a las memorias espectaculares. De hecho, en su novela aparecen personajes con referentes reales, documentos verídicos y referencias históricas perteneciendo a varios eventos ocurridos durante la guerra. Su obra no solamente presenta un espacio en el cual las víctimas del franquismo pudieron contar sus historias sino que también ofrece a la nueva generación una proyección de una época callada por sus antepasados.

El propósito de este estudio ha sido no sólo dar a conocer la literatura de memorias de los vencidos a través de estos autores, sino también de establecer la necesidad y la importancia de la recuperación del pasado para poder vivir bien el presente y especular el futuro. Asimismo, se ha comprobado en este trabajo que el proceso que une todas estas memorias es las submemorias de los vencidos sin las cuales nada hubiera sido recordado.

Por último, lo que pasa a primer plano en este estudio es cómo la narración del pasado desde las perspectivas femeninas no solamente revisa los acontecimientos consagrados en la historia oficial sino que también crea un espacio para las mujeres que anteriormente les fue negado o ignorado. Asimismo, las obras analizadas en esta tesis

revelan y reconocen las voces femeninas que históricamente han sido marginalizadas por el discurso oficial. Además, este estudio se enfoca en las mujeres y sus esfuerzos de reconstruir la historia oficial con la intención de ajustar la desigualdad en un mundo dominado principalmente por los hombres.

Se debe por lo tanto concluir afirmando que las narrativas de los vencidos, tanto las de los autores estudiados como de los que no figuran en este estudio, han contribuido a la recuperación de las memorias y a la reescritura de la historia. Asimismo, la necesidad para las mujeres de recuperar y reescribir sus historias como revisión de discursos históricos, parece ser, en el entorno actual, una necesidad para poder llegar a una toma de consciencia y a una reposición de lo que les pertenece. La rememoración y la denuncia a través de la escritura implican su pertenencia socio-política a una España “curada”, imponiéndose como un componente identitario indisociable y esencial del pueblo español y de su historia.

Sin embargo, este trabajo plantea un interrogante sobre la cuestión de la expresión de las memorias en el futuro. ¿Cuál será el próximo paso en la recuperación de las memorias en España y sus autonomías? Hoy día tenemos al alcance muchos blogs, foros y museos virtuales que archivan los testimonios orales, fotografías y documentales sobre la guerra y la posguerra. Sin embargo, no existe un museo “tradicional” dedicado a las memorias de la Guerra Civil y la posguerra como vemos en Chile (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2010), Argentina (Museo de la Memoria, 1998), Uruguay (Museo de la Memoria 2007) y África del Sur (Red Location Museum, District Six Museum y Apartheid Museum). Estos países han dedicado un espacio testimonial físico para proteger y conservar las memorias y conmemorar a las víctimas de los regímenes de

sus propios países. Estos “lugares de memorias”, dedicados a conservar el pasado y a recuperar las memorias sobre acontecimientos traumáticos, pretenden aportar conocimiento a las nuevas generaciones sobre el pasado reciente de sus países para que estos hechos nunca más se repitan. Sin embargo, la rememoración del pasado reconstruido en un museo tradicional depende de importantes factores determinantes: la reconstrucción de las memorias, los intereses representados y el colectivo con derecho y responsabilidad de recordar.

Bibliografía

- Abad, Irene. "Las dimensiones de la "represión sexuada" durante la dictadura franquista." Dossier: *Guerra Civil: Las representaciones de la violencia*. Coords. Javier Rodrigo and Miguel Ángel Ruiz Carnicer. *Jerónimo Zurita*, 84 (2009): 65-86. Web. 19 Sept 2013.
- Ackelsburg, Martha A. *Free Women of Spain. Anarchism and the Struggle of the Emancipation of Women*. Bloomington: Indiana UP, 2001. Print.
- Aguilar, Paloma. "Justice and Politics, and Memory in the Spanish Transition." *The Politics of Memory. Transitional Justice in Democratizing Societies*. Eds. Alexandra Brahona de Brito, Carmen González-Enríquez and Paloma Aguilar. New York: Oxford, 2001, 92-118. Print.
- . *Memory and Amnesia: The role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*. Trans. Mark Oakley. New York: Berghahn Books, 2002. Print.
- Alonso, Charo. "Una Mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*." *En el balcón vacío. Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Coord. Alicia Alted Vigil. Vol. 33 (1999): 141-149. Print.
- Altred Bigil, Alicia. "El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de las mujeres." *Artículos de Ciudad de Mujeres* (2006). Web. 18 Oct 2011.
- . *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid: Santillana, 2005. Print.
- Álvarez, María Antonia. "La autobiografía y sus géneros afines." *Epos: Revista de Filología*. 5, 1 (1989): 439-450. Print.
- "Amnistía al fin." *El País*, 15 Oct. 1977. Web. 13 Oct. 2011.
<http://elpais.com/diario/1977/10/15/opinion/245718004_850215.html>.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1989. Print.
- Andrés Rojo, José. "Entrevista: Dulce Chacón, Escritora." *El País*, 6 Sep. 2002. Web. 26 Jan. 2013
<http://elpais.com/diario/2002/09/06/cultura/1031263201_850215.html>.
- Antón, Eva. "*Soldados de Salamina*. Guerra y sexismo: otro ejemplo narrativo de la reacción patriarcal." Web. 3 Sept. 2013.
<http://www.nodo50.org/mujeresred/cultura/soldados_de_salamina.html>.

- Aranda, Vicente, Ana Belén, Victoria Abril, Ariadna Gil, Jorge Sans, Miguel Bosé, Antonio Dechent, and Gómez A. Vicente. *Libertarias*. Coral Gables, FL: Distributed by Venevision International, 2004.
- Aub, Max. *La Gallina Ciega: Diario Español*. México: J. Mortiz, 1995. Print.
- Aybar Ramírez, María Dolores. "Prólogo." *Tejiendo recuerdos de la España de ayer: Experiencias en el régimen franquista*. Coords. María Guadalupe Pedrero y Concha Piñero Madrid: Narcea, 2006. Print.
- Azam Zanganeh, Lila. "Jorge Semprún, the Art of Fiction No. 192." *The Paris Review* 180 (2007). Web. 1 Jan. 2013
<http://www.theparisreview.org/interviews/5740/theart-of-fiction-192-jorge-semprun>
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space. The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon, 1964. Print.
- Balibrea, María Paz. *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*. España: Novagràfik, 2007. Print.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994. Print.
- Benedetti, Mario. *El olvido está lleno de memoria*. Madrid: Visor, 1995. Print.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Ed. rolf Tiedemann. Trans. Howard Eiland and Kevin Mclaughlin. Cambridge, Mass: Belknap Press, 1999. Print.
- . *Illuminations. Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt New York: Schocken Books, 2007. Print.
- Betriú, Francesc, Silvia Munt, Luis Homar, Joaquim Cardona, Elisenda Ribas, and Mercè Rodoreda. *La Plaza Del Diamante*. Fresno, CA: Condor Video, 1988. Film.
- Brewer, William F. "What is autobiographical memory?" *Autobiographical Memory*. Ed. David C. Rubin Cambridge: Cambridge University Press, 1986, 25-49. Print.
- Brothers, Caroline. *War and Photography: A Cultural History*. London: Routledge, 1997. Print.

- Brown, Joan Lipman, ed. "Carmen Martín Gaité: Reaffirming the Pact between Reader and Writer." *Women Writers of contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Newark: U of Delaware P, 1991, 72-92. Print.
- . "One Autobiography, Twice Told: Martín Gaité's *Entre visillos* and *El cuarto de atrás*." *Hispanic Journal* 7 (1986):37-47. Print.
- . *Secrets from the Back Room: The fiction of Carmen Martín Gaité*. University: Romance Monographs, 1987. Print.
- , ed. "Women Writers of Spain: An Historical Perspective." *Women Writers Of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Newark: U of Delaware P, 1991, 13-25. Print.
- . "Unidad y diversidad en *Los mercaderes* de Ana María Matute." *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Ed. Janet W. Pérez. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A., 1983. 21-32. Print.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialects of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1991. Print.
- Camino, Mercedes. "War, wounds and women: The Spanish Civil War in Victor Erice's *El espíritu de la colmena* and David Trueba's *Soldados de Salamina*." *International Journal of Iberian Studies* 20.2 (2007): 91-104. Web. 2 Feb. 2013.
- Carbayo Abengózar, Mercedes. *Buscando un lugar entre mujeres: Buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Universidad de Málaga: Imagraf Impresores, 1998. Print.
- Caruth, Cathy. "Trauma and Experience. Introduction." *Trauma. Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth Baltimore: The John Hopkins University Press. 1995: 3-12. Print.
- Cazorla Sánchez, Antonio. *Fear and Progress. Ordinary Lives in Franco's Spain 1939-1975*. West Sussex: Wiley-Blackwell. 2010. Print.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001. Print.
- and David Trueba. *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*. Tusquets Barcelona, 2003. Print.
- . "Revisar la revisión." *El País*. 31 May 2007. Web. 19 Jan. 2013.
<http://elpais.com/diario/2007/05/31/opinion/1180562406_850215.html>
- . "La falsificación de la historia." *La Vanguardia*. 5 Apr. 2003. Web. 1 Oct. 2013.
<<http://lavanguardia.com>>

- . "La puñetera verdad." *El País*. 6 June 2010. Web. 28 March 2013. <http://elpais.com/diario/2010/06/06/opinion/1275775213_850215.html>
- Chacón, Dulce. "La mujer y la construcción del olvido." *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Coord. Emilio Silva, Asunción Esteban, Javier Castán and Pancho Salvador. Valladolid: Ámbito Ediciones, S.A., 2004, 75-78. Print.
- . *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara, 2002. Print.
- Charlon, Anne: *La condicio de la dona en la narrativa femenina catalana: (1900-1983)*. Llibres a l'abast: Catalan Edition, 1990. Print.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988. Print.
- Cixous, Helene. "The Laugh of the Medusa." Trans. Keith Cohen and Paula Cohen *Signs*, 1, 4 (1976): 875-893. Print.
- Clevenger, Sandra. "The Revolution of the Spanish Woman in the Post Civil War Novel." *Selected Essays: International conference on Representing Revolution 1989*. Carrollton: West Georgia, 1991: 83-91. Print.
- Cole, Ina. "Pablo Picasso: The Development of a Peace Symbol." *Art Times. A literary Journal and Resource for the Fine and Performing Arts*. May/June 2010. Web. 9 Nov. 2012. <<http://www.arttimesjournal.com>>.
- Collins, Marsha. "Inscribing the Space of Female Identity in Carmen Martin Gaité's *Entre visillios*." *Symposium* 51.2 (1997): 66-78. Print.
- Colmeiro, José. "A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain" *452° F. Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*, 4, 17-34, Web. 2 Sept. 2012. <<http://www.452f.com/index.php/en/jose-colmiero.html>>.
- . "Re-Collecting Women's voices From Prison: the Hybridization of Memories in Dulce Chacón's *La voz dormida*." *Visions and Revisions: Women's Narrative in Twentieth-Century Spain*. Eds. Kathleen M Glenn and Kathleen MacNerney. Amsterdam: Rodopi, 2008. 191-209. Print.
- Colomer, Josep M. *La transición a la democracia: el modelo español*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 1998. Print.
- Cuevas, Tomasa. *Prision of Women. Testimonies of War and Resistance in Spain*,

- 1939-1975. Trans. and ed. Mary E. Giles. Albany: State University of New York. 1998. Print.
- Davies, Catherine. *Spanish Women's Writing, 1849-1996*. London: Athlone, 1998. Print.
- Davis, Madeleine. "Is Spain Recovering its Memory? Breaking the Pacto del Olvido." *Human Rights Quarterly* 27. 3 (2005): 858-880. Print.
- De Andrade, Jaime [Francisco Franco]. *Raza. Anecdotario para el guion de una película*. Barcelona: Planeta, 1997. Print.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trans. Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1994. Print.
- De la Fuente, Inmaculada. *Mujeres de la Posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*. Barcelona: Planeta, 2002. Print.
- Dupláa, Christina. "Memoria colectiva y *lieux de mémoire* en la España de la transición." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramón Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000: 29-42. Print.
- Durán, Manuel. "El cuarto de atrás: Imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más." *From fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*. Eds. Servodidio, Mirella and Marcia L Welles. Society of Spanish and Spanish-American Studies. 1983, 129-137. Print.
- Ehrlicher, Hanno. "Batallas del recuerdo. La memoria de la Guerra Civil en *Land and Freedom* (Ken Loach, 1995) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002). *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*. Eds. Burkard Polh and Jörg Türschmann. Madrid: Iberoamericana, 2007. 283-305. Print.
- Elío, María Luisa. *Tiempo de llorar y otros relatos*. Madrid: Turner Publicaciones, 2002. Print.
- "Espectáculo." Def. 3. *Real Academia Española*. Web. 15 May 2013. <<http://www.rae.es/rae.html>>
- Espinosa Maestre, Francisco. "Agosto de 1936. Terror y propaganda. Los orígenes de la Causa General." *Pasado y memoria. Revista Contemporánea*. 4 (2005): 15-26. Print.
- . *Contra el olvido. Historia y memoria de la guerra civil*. Barcelona: Crítica, 2006. Print.

- , Ed. "La represión franquista: un combate por la historia y por la memoria." *Violencia roja y azul: España, 1936-1950*. Barcelona: Crítica, 2010, 17-77. Print.
- Faber, Sebastiaan. *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002. Print.
- . "The Debate about Spain's Past and the Crisis of Academic Legitimacy: The Case of Santos Juliá." *The Colorado Review of Hispanic Studies* 5 (2007): 165-190. Print.
- . "The Price of Peace: Historical Memory in Post-Franco Spain, A Review-Article." *Revista Hispánica Moderna*. 58.1-2 (2005): 205-214. Print.
- . "Revis(it)ing the Past: Truth, Justice, and Reconciliation in Post-Franco, a Reivew Article (Second Part)." *Revista Hispánica Moderna*, 59:1-2 (2006): 141-154. Print.
- . "Usted, ¿qué sabe?" History, Memory, and the Voice of the Witness." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 36.1 (2011): 11-27. Print.
- Falcón, Lidia. *En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España*. Barcelona: Ediciones de Feminismo, 1977. Print.
- Faulkner, Sally. "Lola Cercas en *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)." *Historia Actual Online* 15 (2008): 165-170. Web. 2 Feb. 2013.
- Fernán, Gómez F, Rafaela Aparicio, Pepe Soriano, Aitana Sánchez-Gijón, Cristina Marsillach, Iñaki Miramón, Ramón Madaula. *El Mar y el tiempo*. Madrid: Producciones JRB, 2001. Film.
- . *El mar y el tiempo*. Barcelona: Planeta, 1988. Print.
- Fernández De Mata, Ignacio. "La memoria y la escucha, la ruptura del mundo y el conflicto de memorias." "Dossier: Generaciones y memoria de la represión franquista un balance de los movimientos por la memoria. 5. Movimientos y asociaciones por la recuperación de la memoria histórica: balances y perspectivas." *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*. 6 (2006). Web. 12 Sept. 2013. <<http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d021.pdf>>.
- Ferrán, Ofelia. *Working through Memory. Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburgh: Bucknell UP, 2007. Print.
- Folch-Serra, Mireya. "The Internet as Site of Memory: Beholding Franco's Repression in the 21st Century." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 36.1 (2011): 227-242. Print.

- Fonseca, Carlos. *Trece rosas rojas. La historia más conmovedora de la guerra civil*. 2nd Ed. Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A., 2004. Print.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan New York: Vintage Books, 1995. Print.
- Fraser, Ronald. *Blood of Spain. An Oral History of the Spanish Civil War*. New York: Pantheon Books, 1979. Print.
- Frieden, Sandra. "Shadowing/Surfacing/Shedding: Contemporary German Writers in Search of a Female *Bildungsroman*." *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Eds. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland. Hanover: UP of New England, 1983, 304-316. Print.
- Gaitero León, A. "El franquismo utilizó a la mujer con eficacia para administrar la miseria". *Diario de León* 12/12/2003. Web. 10 Nov. 2011.
- Galán, Diego. "'Libertarias,' la memoria histórica de Vicente Aranda." *El País*. 6 May 2004. Web. 11 Sept. 2013.
- Gamallo, Isabel C. Anievas. "El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité o la ambigüedad de lo fantástico." *Confluencia*. Fall 2006, 22, 1: 67-82. Print.
- García Ascot, Jomi, Elío, María Luisa. *En el balcón vacío*. México: Ascot-Torre, 1961. Film.
- García Morales, Adelaida. *El Sur seguido de Bene*. Barcelona: Anagrama, 2001. Print.
- , Víctor Erice, Elías Querejeta, José L. Alcaine, Maurice Ravel, Franz Schubert, Enrique Granados, Omero Antonutti, Rafaela Aparicio, and Iciar Bollain. *El Sur*. Barcelona: Manga Films, 2002. Film.
- Gautier, Marie-Lise Gazarian. "Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York." *From fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*. Eds. Servodidio, Mirella and Marcia L Welles. Society of Spanish and Spanish-American Studies. 1983: 25-33. Print.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* 2nd edition. New Haven: Yale UP, 2000. Print.
- Giménez Micó, María José. "Mujeres en la Guerra Civil y la posguerra." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 36.1 (2011): 187-205. Print.

- Graham, Helen. *The Spanish Civil War. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2005. Print.
- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Ed. and Trans. Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago, 1992. Print.
- Halper, Katie. *La memoria es vaga*. San Cristóbal de la Laguna: Impulso Records, 2006. Film.
- . "Memory is Lazy: The Making of a Film." *The Volunteer: Journal of the Vets of the Abraham Lincoln Brigade*. 27, 1 (2005): 17-21. Print.
- Harguindey, Ángel S. "Muerte y resurrección de Sánchez Mazas." *El País*. 3 May 2002. Web. 10 Mar. 2013.
- Henderson, Sandra. "Latin American *Testimonio*: Uncovering the Subaltern's Gender, Race and Class." *Ex Post Facto: Journal of the History Students at San Francisco State University*, X (2001): 83-94. Print.
- Hernández Holgado, Fernando. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas de la República al franquismo, 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons Historia Estudios, 2003. Print.
- Herrmann, Gina. "Voices of the Vanquished: Leftist Women and the Spanish Civil War." *Journal of Spanish Cultural Studies* 4, 1 (2003): 11-29. Web. 6 Aug. 2007. <<http://www.tandfonline.com>>.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29:1 (2008): 103-128. Web. 7 Jan. 2013. <<http://poeticstoday.dukejournals.org>>.
- . "Past Lives: Postmemories in Exile." *Poetics Today*, 17:4 (1996): 659-686. Print.
- . "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory." *The Yale Journal of Criticism*, 14, 1 (2001): 5-37. Web. 3 Sept. 2013. <<http://muse.jhu.edu/journals/yale/summary/v014/14.1hirsch.html>>.
- Huete Machado, Lola. "La corta vida de trece rosas." *El País*. 11 Dec. 2005. Web. 11 Mar 2011.
- hooks, bell. "Writing Autobiography." *Women, Autobiography, Theory A Reader*. Eds. Sidonie Smith and Julia Watson. Madison: U of Wisconsin, 1998, 429-432. Print.
- Jiménez, Juan Ramón. "El milagro español." *Guerra en España, 1936-1953*. Barcelona: Seix Barral, 1985, 284. Print.

- Johnson, Roberta, "Carmen Laforet." *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*. Eds. Levine, Linda Gould, Ellen Engelson Marson and Gloria Feiman Waldman. Westport: Greenwood, 1993, 242-252. Print.
- Juliá, Santos, coord., "De "guerra contra el invasor" a "guerra fratricida."" *Víctimas de la Guerra Civil*. Madrid: Temas de Hoy, 1999, 11-54. Print.
- Jünke, Claudia. ""Pasarán años y olvidaremos todo": la Guerra Civil Española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España." Ed. Ulrich Winter. *Lugares de memoria de la guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericano, 2006, 101-129. Print.
- Kimmelman, Michael. "In Spain, a Monumental Silence." *The New York Times*. 13 Jan. 2008. Web. 25 Mar. 2008.
- King, Nicola A. *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000. Print.
- Kowalsky, Daniel. *Stalin and the Spanish Civil War*. 0-231-50217-6. Gutenberg<e> Columbia U P. 2004. Web. 7 July 2012 <<http://www.gutenberg.org/kod01/kod06.html>>.
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Eds. Joan Ramón Resina. Atlanta: Rodopi, 2000, 65-82. Print.
- . "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War." *Poetics Today*, 28:1, (2007): 89-116. Web. 3 Dec. 2012. <<http://poeticstoday.dukejournals.org>>.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The John Hopkins UP, 2001. Print.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona: Ediciones Destinos, 1945. Print.
- LaGreca, Nancy. *Rewriting Womanhood: Feminism, Subjectivity and the Angel of the House in Latin American Novel, 1887-1903*. University Park: The Penn State UP, 2009. Print.
- Langa Pizarro, Mar. "La novela histórica española en la transición y en la democracia." *Anales de literatura española*, 17 (2004): 107-120. Web. 7 June 2013.

- Laub, Dori. Ed. "Bearing Witness or the Viscissitudes of Listening" *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Ed. Shoshana Felman. New York: Routledge, 1992, 57-74. Print.
- . "Truth and Testimony. The Process and the Struggle." *Trauma. Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: The John Hopkins University, 1995, 61-75. Print.
- Leggott, Sarah. "Memory, Postmemory, Trauma: The Spanish Civil War in Recent Novels by Women." *Fulgor. Flinders University Languages Group Online Review* 4.1 (2009): 25-33. Web. 3 Dec. 2012.
<<http://ehlt.flinders.edu.au/deptlang/fulgor/>>.
- Lerner, Gerda. *Why History Matters: Life and Thought*. New York: Oxford, 1997. Print.
- Levine, Linda Gould. "Carmen Matin Gaité's *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman." *From fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Servodidio, Mirella and Marcia L. Welles. Society of Spanish and Spanish-American Studies. 1983, 161-172. Print.
- Linhard, Tabea Alexa. *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*. Columbia: U of Missouri P, 2005. Print.
- "Los niños perdidos del franquismo." *30 Minuts, Televisó de Catalunya*. Montse Armengou and Ricard Belis. 20 Jan. 2002 Television. PDF. Web. 19 Dec. 2012.
<<http://www.nodo50.org/despape/textos/nens%20perduts%20cast%202.pdf>>.
- "Los niños perdidos del franquismo." *Foro por la Memoria*. Sept. 2003. Web. 8 Jan. 2011
<http://www.foroporlamemoria.info/documentos/lafogata_ninosperdidosfranquismo.htm>.
- Mangini, Shirley. *Memories of Resistance: Women's Voices from the Spanish Civil War*. New Haven: Yale UP, 1995. Print.
- Marichal, Juan. "36 años de exilio. Las fases políticas del destierro español (1939-1975). *Historia* 16, 5 Madrid (1976): 35-41. Print.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1978. Print.
- . *Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987. Print.
- . *Entre visillos*. Barcelona: Ediciones Destino, 1975. Print.
- . *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987. Print.

- Martín Moruno, Dolores. "Becoming Visible and Real: Images of Republican Women during the Spanish Civil War." *Visual culture and Gender* 5 (2010): 5-14. Web. 3 March 2013. <<http://www.vcg.emitto.net/>>.
- Martín, Patino B, Vega J. L. Blanco, Tabernero J. Pérez, and Manuel Parada. *Canciones para después de una Guerra*. Madrid: Suevia Films, 2003. Film.
- Matute, Ana María. *Primera memoria*. Barcelona: Ediciones Destino, 1960. Print.
- Mayock, Ellen C. *The "Strange Girl" in Twentieth-Century Spanish Novels Written by Women*. New Orleans: UP of the South, 2004. Print.
- McGiboney, Donna Janine. "The Sight/Site of the Father: Learning to be Silent in Ana María Matute's *Primera memoria*." *Romance Languages Annual* 9 (1997): 613-18. Print.
- Medio, Dolores. *Celda común*. Oviedo, Ediciones Nobel, 1996. Print.
- Minardi, Adriana E. "Trayectos urbanos: paisajes de la postguerra en *Nada*, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa". Hurlingham, 2005. Web. 8 Jan. 2012. <<http://www.usm.es/info/especuleo/numero30/laforet.html>>.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. New York: Methuen and Company, 1985. Print.
- Morán, Gregorio. *Los españoles que dejaron de serlo. Euskadi, 1937-1981*. Barcelona: Planeta, 1982. Print.
- . "Soldadito de plomo." *La Vanguardia*. 29 Mar. 2003. Web. 1 Oct. 2013. <<http://lavanguardia.com>>
- Moreno, Francisco. "La represión en la posguerra." *Víctimas de la guerra civil*. Coord. Santos Juliá. Madrid: Temas de hoy, 1999, 275-406.
- Mutis, Álvaro. "Prólogo" *Tiempo de llorar y otros relatos*. María Luisa Elío. Madrid: Turner Publicaciones, 2002: 11-10. Print.
- Naharro-Calderón, José María. "Cuando España iba mal: Aviso para "navegantes" desmemoriados." *Insula: Revista de letras y ciencias humanas* 627 (1999): 25-28. Print.
- . "De exilios, interxilios y sus literaturas." Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Print.
- . "Donde habit[a] el olvido." *Falacias críticas y caídas Poéticas en el exilio de la*

- “posguerra” (1939-1944).” *Anales de la literatura contemporánea*. 18, 1-2 (1993): 59-68. Print.
- . “Los trenes de la memoria.” *Journal of Spanish Cultural Studies*, 6, 1 (2005): 101-122. Print.
- . “Memorias, ¿qué memorias?” *Migraciones y Exilios* 5 (2004): 9-14. Print.
- . “¿Y para qué la literatura del exilio en tiempo destituido?” Ed. Manuel Aznar Soler. *El exilio Literario Español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional: (Bellaterra, 27 de noviembre - 1 de diciembre de 1995)*. Barcelona: Gexel, 1998, 63-83. Print.
- . “*En el balcón vacío* de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*.” *En el balcón vacío*. Coord. Alicia Alted Vigil. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* 33 (1999) 151-161. Print.
- . *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” y Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Anthropos, 1994. Print.
- . “Entre el recuerdo y el olvido del exilio: de *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot a *Tiempo de llorar* de María Luisa Elio.” *Cine- Lit II: essays on Hispanic film and Fiction*. Corvallis: Portland State U, (1995): 204-12. Print.
- Nash, Mary. *Defying Male Civilization. Women in the Spanish Civil War*. Denver: Arden Press Inc., 1995. Print.
- Navarro, Rosa. “Coda: Editing One of Martín Gaité’s Notebooks, or the Sewing Studio.” *Beyond the Back Room: New Perspectives on Carmen Martín Gaité*. Eds. Marian Womack and Jennifer Wood. Bern: Peter Lang AG., 2011, 297-302. Print.
- Navarro, Vicenç. “Consecuencias de la transición inmodélica.” *El País*. 8 Jan. 2003. Web. 12 Mar. 2012.
- . “Los costes de la desmemoria histórica.” *El País*. 16 Jun. 2001. Web. 12 Mar. 2013.
- . “Las derechas, el fascismo y la judicatura.” *elplural.com* (periódico digital progresista). Web. 26 Apr. 2010 <<http://www.vnavarro.com>>.
- . “La transición y los desaparecidos republicanos.” *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Coord. Emilio Silva, Asunción Estebán, Javier Castán, Pancho Salvador. Valladolid: Ámbito. 2004, 115-131. Print.

- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire." *Representations*, 26 (1989): 7-24.
- O'Byrne, Patricia. "The Testimonial Literature of Twentieth-Century Spanish Women Novelists: Two Case Studies." *Romance Studies*, 26, I (2008): 75-85. Print.
- Ofer, Inbal. *Señoritas in Blue. The Making of a Female Political Elite in Franco's Spain. The National Leadership of the Sección Femenina de la Falange (1936-1977)*. Portland: Sussex Academic Press, 2009. Print.
- O'Leary, Catherine and Alison Ribeiro de Menezes. *A Companion to Carmen Martín Gaité*. Woodbridge: Tamesis, 2008. Print.
- Olmedo, Virginia. "Dulce Chacón: 'Las mujeres perdieron la guerra dos veces'." Web. 21 Jan. 2013. <<http://www.perso.wanadoo.es/guerracivilcc/dulce.pdf>>.
- Ordoñez, Elizabeth J. *Voices of Their Own: Contemporary Spanish Narrative by Women*. Cranbury: Associated University, 1991. Print.
- Ortega, José. "Mujer, guerra y neurosis en dos novelas de M. Rodoreda (*La plaza del Diamante* y *La calle de las Camelias*)." *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Ed. Janet W. Pérez. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983, 71-83. Print.
- Palerm, Carmiña. "Re-inhabiting Private Space: Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*." *Feminismo/s*, 5 (2005): 117-131. Print.
- Parga, Carmen. *Antes que sea tarde*. Madrid: Compañía Literaria, 1996. Print.
- Pérez, Janet. "The fictional World of Ana María Matute: Solitude, Injustice, and Dreams." *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Ed. Joan L. Brown. Newark: University of Delaware, 1991, 93-115. Print.
- Pérez Firmat, Gustavo. "Carmen Laforet: The Dilemma of Artistic Vocation." *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Ed. Joan L. Brown. Newark: University of Delaware, 1991, 26-41. Print.
- Plato. *Teaetetus*. Ed. John M. Cooper, Trans. M.J. Levett, Rev. Myles F. Burnyear. *Plato Complete Works*, Indianapolis: Hackett, 1997, 157-234. Print.
- Pope, Randolph D. "Mercè Rodoreda's Subtle Greatness." *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Ed. Joan L. Brown. Newark: U of Delaware, 1991, 116-135. Print.
- Pratt, Annis. "The Novel of Development." *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Eds. Barbara White, Andrea Loewenstein and Mary Wyer. Bloomington:

- IndianaUP, 1981, 13-37. Print.
- Prieto, Char. *Cuatro décadas, cuatro autoras. La forma de la novela femenina española en los albores del nuevo milenio*. New Orleans: UP of the South, 2003. Print.
- Portela, M. Edurne. "Hijos del silencio: Intertextualidad, paratextualidad y postmemoria en *La voz dormida* de Dulce Chacón." *Revistas de Estudios Hispánicos* 41.1 (2007): 51-71. Print.
- Preston, Paul. *The Spanish Civil War. An Illustrated Chronicle 1936-39*. New York: Grove Press Inc., 1986. Print.
- . *The Spanish Civil War: Reaction, Revolution and Revenge*. London: Harper Perennial, 2006. Print.
- . *The Spanish Holocaust. Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain*. New York: W. W. Norton and Company, 2012. Print.
- . "Las víctimas del Franquismo y los historiadores." *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Coords. Emilio Silva, Asunción Esteban, Javier Castán y Pancho Salvador. Valladolid: Ámbito Ediciones, S.A., 2004, 13-21. Print.
- Quilez Esteve, Laia and Munte Ramos, Rosa-Auria. "Autobiography and Fiction in Semprun's Texts." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 11.1 (2009). Web. 20 Jan. 2013. <<http://docs.lib.perdue.edu/clcweb/vol11/iss1/4>>.
- "Reconocimiento de derechos." *Boletín oficial del Estado: BOE*, 310. 27 Dec. 2007 Madrid. Web. 10 Mar. 2013. <<http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/27/pdfs/A543410-53416.pdf>>
- Resina, Joan Ramón, ed. "Short of Memory: The Reclamation of the Past Since the Spanish Transition to Democracy." *Disremembering the Dictatorship: the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, 2000: 81-125. Print.
- Renan, Ernest. "What is a nation?" Trans. Martin Thom. *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. New York, Routledge, 1990, 8-22.
- Reyes Mate. "Lugares de la memoria." *El País*. 12 Apr. 2004. Web. 15 Oct. 2013. <http://elpais.com/diario/2004/04/12/opinion/1081720809_850215.html>
- Ricoeur, Paul. *Memory, History Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

- . *Time and Narrative, Vol. I*. Trans. Kathleen McLaughloin and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Riddel, María del Carmen. *La escritura femenina en la postguerra española*. New York: Peter Lang, Inc., 1995. Print.
- Rodríguez, María Pilar. *Vidas im/propias: Transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*. West Lafayette: Purdue UP, 2000. Print.
- Rodoreda, Mercè. *La plaza del Diamante*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983. Print.
- Roffo, Julieta. "Sudáfrica: confesión, perdón y paz." *Clarín.com*. 28 Sept. 2012. Web. 24 Sept. 2013.
- Rojo, José A. "Entrevista: Dulce Chacón. 'He querido explorar el lado oscuro, oculto y silenciado de la posguerra.'" *El País*. 6 Sept. 2002. Web. 26 Jan. 2013.
- Ross, Bruce M. *Descriptions of Autobiographical Memory*. Oxford: Oxford UP, 1991. Print.
- Rossi, Rosa. "Instrumentos y códigos. La 'mujer' y la 'diferencia sexual.'" *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Coords. Myriam Díaz-Diocaretz and Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos, 1993, 13-25. Print.
- Salazar, Gabriel. "Función perversa de la 'memoria oficial', función histórica de la 'memoria social': ¿Cómo orientar los procesos auto-educativos?" *Apuntes curso memoria social: historia social, conflictos en Chile*. Universidad de Chile. 2002. Web. 12 Sept. 2013.
- Sánchez Arnosi, Milagros. "Adelaida García morales: La soledad gozosa." *Ínsula* 472 (1986): 4. Print.
- Sánchez Zapatero, Javier. "Detectives de la memoria: la novela negra como medio de indagación en la historia reciente española." Web. 2 Feb. 2013. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v26/sanchezzapatero.htm>>.
- Sanz Rubiales, Julia. "Adelaida García Morales. La vida está llena de perdedores, y yo me encuentro entre ellos." *Lateral* 42 (1998): 8. Print.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. New York: Oxford University Press, Inc., 1985. Print.
- Schine, Jennifer. "Movement, Memory and the Senses in Soundscape Studies." *Sensory Studies*. Web. 19 Dec. 2011 <<http://www.sensorystudies.org>>

- Schneider, Lauren. "La memoria inexorable: *Nada* de Carmen Laforet y *Primera memoria* de Ana María Matute leídas como narrativas de trauma de la posguerra española." The Berkeley Electronic Press, 2011. Web. 22 Sept. 2013.
- Schyfter, Sara E. "La mística masculina en *Nada* de Carmen Laforet." Ed. Janet W. Pérez. *Novelistas femeninas de la posguerra española*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983, 85-93. Print.
- Showalter, Elaine. *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Expanded Edition. Princeton: Princeton UP, 1977. Print.
- Silva, Emilio, Asunción Esteban, Javier Castán, Pancho Salvador, coords. *La memoria de los olvidados debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones, S.A., 2004. Print.
- Six, Abigail. "Men's Problems: Feelings and fatherhood in *El Sur* by Adelaida García Morales and *París* by Marcos Giralt Torrente." *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researchers on Spain, Portugal and Latin America*, 79:6 (2010) 753-770. Print.
- Sobejano, Gonzalo. "The Testimonial Novel and the Novel of Memory." Trans. Carol Anne Tinkham and Harriet Turner. *The Cambridge Companion to The Spanish Novel from 1600 to the Present*. Eds. Harriet Turner and Adelaida López de Martínez. Cambridge: Cambridge UP, 2003, 172-192. Print.
- Sueiro, Daniel. *El valle de los caídos. Los secretos de la cripta franquista*. Madrid: La Esfera de los Libros, S.L., 2006. Print.
- Spires, Robert C. "Una historia fantasmal: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas." *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Eds. Ángeles Encinar and Kathleen Glenn. Madrid: Biblioteca Nueva, S.L., 2005, 75-88. Print.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: U of Illinois Press, 1988, 271-313. Print.
- Tagüeña Lacorte, Manuel. *Testimonios de dos guerras*. Barcelona: Plantea, 2005. Print.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trans. Miguel Salazar Barcelona: Editorial Paidós, 2000. Print.
- . *Hope and Memory. Lessons from the Twentieth Century*. Trans. David Bellos. Princeton: Princeton University Press, 2003. Print.

- . *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1975. Print.
- Torres Mulas, Rafael. *Víctimas de la Victoria*. Madrid: Oberón, 2002. Print.
- Tusquets, Esther. *Habíamos ganado la guerra*. Barcelona: Bruguera, 2007. Print.
- Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961. Print.
- Valenzuela, Javier. "El despertar tras la amnesia." *El País*. 2 Nov. 2002. Web. 7 Jan. 2013
<http://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/103619755_850215.html>.
- Vallejo, Nágera A. *Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza*. Burgos: Editorial española, 1937. Print.
- Van Der Kolk, Bessel A. and Onno Van Der Hart, "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma". *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: The John Hopkins UP, 1995, 158-182. Print.
- Velázquez Jordán, Santiago. "Dulce Chacón: 'La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado.'" *Especulo* 22 (2002). Web. 13 Nov. 2012.
<<http://www.ucm.es/info/especulo22dchacon.html>>.
- Vicente Gómez A, Cristina Huete, David Trueba, Ariadna Gil, Ramon Fontserè, Joan Dalmau, María Botto, Diego Luna, and Javier Cercas. *Soldados De Salamina*. Mexico: Zima Entertainment, 2004. Film.
- Vinyes, Ricard. *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, S.A. 2002. Print.
- Vosburg, Nancy. "Mercè Rodoreda". *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*. Eds. Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson and Gloria Feiman Waldman. Westport: Greenwood, 1993, 415-428. Print.
- . "Prisons With/Out Walls: Women's Prisons Writings in Franco's Spain." *Monographic Review*. 11 (1995): 121-36. Print.
- Whitehead, Anne. *Truama Fiction*. Edinburgh: Deinburgh UP, 2004. Print.
- Wieviorka, Annette. *The Era of a Witness*. Trans. Jared Stark (2006). Ithaca: Cornell UP, 1998. Print.
- Zambrano, Benito, Ignacio Moral, Antonio P. Pérez, Alex Catalán, Fernando Pardo, Magda R. Galbán, Juan A. Leyva, Inma Cuesta, María León, Marc Clotet,

Daniel Holguín, and Dulce Chacón. *La Voz Dormida*. Spain: Warner Bros. Entertainment, 2012. Film.