

INFORME CIENTÍFICO TÉCNICO

Montaje y memoria en la novela española contemporánea: Isaac Rosa, Benjamín Prado, Javier Cercas

NOMBRE DEL AUTOR:

Cinthia Bringas, Estudiante del Profesorado en Letras, UNPA,
cinthia_bringas@hotmail.com

DATOS INSTITUCIONALES:

Universidad Nacional de la Patagonia Austral
Unidad Académica Río Gallegos
Río Gallegos, Diciembre de 2011

RESUMEN

Algunas obras pertenecientes a la narrativa española contemporánea hacen entrar en diálogo distintos géneros y medios. Esto permite expandir los límites de la literatura buscando nuevas formas de narrar. Teniendo en cuenta la particular relación entre memoria y literatura a partir del hibridismo anteriormente mencionado es que el objetivo del presente trabajo fue analizar obras que tienen como denominador común un nuevo modo de contar historias sobre la Guerra Civil Española: *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa y *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado, en relación con *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, que formó parte de un proyecto anterior. La diversidad de soportes y registros que se combinan en dichas novelas no es exclusiva del corpus recortado y suscita en la teoría contemporánea la emergencia del concepto de “intermedialidad”, categoría que aquí se incorpora a partir de su articulación con la de “montaje”, con el fin de con el fin de caracterizar el particular modo de relacionarse la literatura con la representación del pasado reciente en la novela actual.

Palabras clave: Intermedialidad – montaje – memoria – novela – Guerra Civil Española

Introducción

El presente trabajo continúa una línea de investigación iniciada en 2011 dentro del marco general del proyecto de investigación 29/A 264 *Literatura e intermedialidad: montaje y mestizaje en la narrativa española contemporánea*. Debido a que la primera parte de dicho proyecto individual se acotó a la obra de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, este informe mostrará de qué modo se trabajó en una segunda etapa con las dos novelas restantes, es decir, con *Mala gente que camina* de Benjamín Prado y *El vano ayer* de Isaac Rosa.

La apertura hacia otros medios que se muestra en las novelas analizadas ha posibilitado una expansión de los límites de la práctica literaria, enmarcados en el debate sobre el sentido de la historia a partir del montaje de fragmentos procedentes de medios, contextos y tiempos heterogéneos.

En primer lugar se expondrá el marco histórico en el que se contextualizan las novelas a analizar, para luego explicar el marco conceptual, teórico y metodológico utilizado. Este último se basó en la lectura y análisis de las obras seleccionadas así como también de la bibliografía y documentales disponibles, siendo su acceso financiado parcialmente por la beca económica de iniciación a la investigación, a la que se renunció en septiembre de 2012 con el compromiso de continuar el trabajo sin percibir el estipendio económico.

Debido a que el presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación anteriormente mencionado su aporte se relaciona directamente con el mismo y complementa las vías de trabajo con contempladas por los otros investigadores.

1 MARCOS DE REFERENCIA

1.1 MARCO HISTÓRICO

En virtud de que las novelas analizadas fueron publicadas entre 2001 y 2011 se han tenido en cuenta los debates sobre el pasado reciente y su relación con la literatura española contemporánea.

Teniendo en cuenta la lectura realizada en el proyecto anterior de Corredera González (2010) retomé el recorrido histórico que esta autora propone comenzando con el fin de la guerra pasando por la transición hasta llegar a la actualidad, haciendo foco especialmente en el proceso de eliminación y exterminio una vez finalizada la guerra, la metáfora de las dos Españas, la legalización de la violencia y las distintas formas de represión, la sumisión ante el vencedor, la marginación y el silencio de los vencidos, el adoctrinamiento y socialización del discurso oficial legitimador de la guerra.

A esta lectura se suma el aporte de Espinosa Maestre, que trata específicamente el concepto de “desaparecido” en el período posguerra. Desde este punto de vista, entre 1936 y 1937 se produjo la mayor cantidad de desapariciones entendiéndose por ello que son personas que “inscrita(s) o no en el registro de defunciones, habiendo pasado o no por consejo de guerra, fue(ron) detenida(s) ilegalmente, recluida(s) en lugar conocido o no y asesinada(s), careciéndose de constancia oficial sobre el lugar donde yacen sus restos” (Espinosa Maestre, 2008).

Considerando que este contexto era común a ambas novelas, también busqué material específico que ayudara a la comprensión de las mismas. Por ejemplo, para *Mala gente que camina*, tuve en cuenta algunos de los artículos que Benjamín Prado publicó en el diario *El País* que se referían a la Guerra Civil, así como también el documental *Els nens perduts del franquisme* que muestra diversos testimonios sobre uno de los temas hasta hace poco no muy conocidos: la apropiación de niños durante el franquismo.

1.2 MARCO CONCEPTUAL

El marco conceptual se corresponde con los estudios de intermedialidad, montaje y memoria pone especial atención en los trabajos del historiador del arte y filósofo francés Georges Didi-Huberman, sobre todo en su relectura de la obra de Walter Benjamin.

Debido a que en la primera etapa del proyecto se propuso la exploración teórica de la categoría de montaje con especial atención a su relación con la práctica literaria que permitió delinear un estado de la cuestión, traté de complejizar el mismo complementándolo con bibliografía específica como Aumont (1985), que trata puntualmente la técnica de montaje en el cine; Soldevilla y Lluch (2006) y Chartier (2007), que se refieren más a la “novela histórica” y la relación historia-memoria.

El montaje como técnica de producción no es exclusivo del cine ni de la literatura, mas se ha vuelto un recurso utilizado por escritores actuales. En lo que respecta al cine, Aumont sostiene que “el montaje se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme”, cuyo objetivo es lograr “una totalidad que es el filme”. (1985: 54). Las mismas operaciones son aplicadas para escribir algunas de las novelas españolas contemporáneas, entre las cuales se destacan *Soldados de Salamina*, *El vano ayer* y *Mala gente que camina*, que se integran en el debate por el sentido del pasado reciente: el franquismo y la Guerra Civil Española.

En este montaje de documentos se cruzan los límites entre realidad y ficción, mostrando otro modo de intervenir la literatura en el espacio público, más aún considerando, desde el punto de vista de Rosa (2004), que se ha saturado una determinada forma de contar el pasado reciente. De este modo, se busca una nueva forma de narrar que al mismo tiempo permita mostrar una nueva visión situada en los siempre difusos límites entre memoria, literatura e historia.

1.3 MARCO TEÓRICO

En la primera etapa del proyecto recurrí a nuevos elementos de interpretación para analizar la relación entre historia y literatura o la intervención en los debates del presente, teniendo en cuenta los conceptos de “hibridez” y “medialidad híbrida” de De Toro (2004), la noción de “montaje” de Aumont (1985), “narración” de Deleuze (1986), considerando que el montaje tiene una función que consiste en ser principalmente narrativa y que las novelas actuales todavía conservan la misma función –aunque manifestándose de diversas maneras–, por lo que el análisis del corpus seleccionado se centró en el montaje de diversos fragmentos provenientes de otros medios y discursos para observar cuáles son los rasgos que este tipo de montaje adquiere en la novela del siglo XXI, cómo modifica su status y su relación con el soporte y con los demás discursos.

En esta nueva etapa agregué las consideraciones que Didi-Huberman hace en *Ante el tiempo...* (2011), donde apela a una de las dos “bestias negras” del historiador (anacronismo y subjetividad) para sostener que la historia del arte es una disciplina en sí anacrónica y proponer la hipótesis de que sólo hay una historia de los síntomas que puede ser explorada a través de las imágenes. Para ello, toma a quienes llama los “tres hijos rojos teóricos” que significaron una ruptura epistemológica campo de la historia del arte: Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein, cuyo denominador común fue haber puesto la imagen en el centro de su práctica histórica y haber construido una concepción del tiempo animada por el anacronismo. Esta noción, que desde este enfoque atraviesa todas las contemporaneidades, puede ser definida como “aquello que desborda el tiempo pacificado de la narración ordenada. Paralelamente, el anacronismo conlleva un modo temporal susceptible de expresar la exuberancia, la complejidad, la ‘sobredeterminación’ de las imágenes” (2011:14). El trabajo de Didi-Huberman se estructura a partir del análisis de ciertas imágenes que van desde Plinio el Viejo hasta Benjamin: imagen-matriz, imagen-malicia, imagen-combate, imagen-aura.

En la “Apertura” de su trabajo, analiza una sección de un fresco de Beato Angelico, Virgen de las sombras (Florencia, 1440), y llega a la conclusión de que se encuentra frente a una imagen fuertemente sobredeterminada que juega varios cuadros a la vez (2011:39). Así el anacronismo se vuelve una “apertura” (montaje) de la historia.

Antes de referirse a la imagen-matriz, plantea la cuestión, histórica y crítica, de las relaciones que conforman la existencia de la “imagen” o el “retrato”, de las cuales la más fundamental es la relación de semejanza. Para ello es necesario tener en cuenta el momento en que la historia del arte “se erige como discurso”; no obstante, la misma tiene dos nacimientos: el primero con Plinio el Viejo en el año 77 cuando envía una carta en la que dedica su *Historia natural* al emperador Vespasiano y el segundo en 1550 cuando Vasari le dedica sus *Vidas* al Papa y a Cosme de Medicis. Didi-Huberman identifica siete líneas de partición entre ambas visiones que lo llevan a la conclusión de que el segundo punto de partida de la historia del arte es una “inversión” del primero, adhiriendo a este último debido a que en la imagen-matriz propuesta por Plinio el Viejo se establece “una matriz de semejanza destinada a hacer legítima una determinada posición de los individuos en la institución genealógica de la gens romana”

(2011:112), encerrando dentro de sí misma una multiplicidad temporal cuyo origen (ancestral) no puede ser definido.

Didi-Huberman define la imagen-malicia como un malestar en la representación, centrándose en los lazos epistemológicos entre Benjamin y Warburg: ambos se centran en los efectos anacrónicos de una época sobre otra (concepto de “supervivencia” warburgiano), hacen hincapié en el carácter psíquico del fenómeno profético y proponen una antropología de las imágenes que permita analizar aspectos fundamentales de los desbordamientos, de la sobredeterminación anteriormente mencionada. Benjamin marcó su ingreso en la historia del arte diciendo que ésta no existe. En realidad, exigía que recomenzara, que existiera bajo la forma de una historia de las mismas obras. Del lado del arte exigía que se terminara con las oposiciones entre el contenido y la forma y del lado de la historia exigía que se termine con la apelación a causas y efectos. Entonces, “tomar la historia a contrapelo”, según Benjamin, es invertir el punto de vista, es efectuar el “movimiento dialéctico necesario para la recuperación –para la completa reestructuración de un problema capital, el de la historicidad como tal” (2011:138) para “entender de qué manera llega el pasado al historiador, y cómo llega a encontrarlo en su presente” (2011:153). Aquí entra en juego la noción de memoria como proceso y debate del recuerdo (no como hecho recordado). El movimiento de rememoración permite al historiador construir un conocimiento como un juego de una serie rítmica de movimientos. El resultado de esta acción es que una concepción de historia no como conocimiento fijo sino abierto, disgregado, y el historiador es un destinatario y sujeto de la misma. De este modo, se produce la ruina del positivismo histórico: cada progreso histórico deberá ser pensado en su bifurcación como “catástrofe” donde el Ahora choca con el Otrora. En este choque se hacen evidentes los “poderes” de la imagen dialéctica: un poder de colisión (de los tiempos disgregados) y un poder de relampagueo (como única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas). No obstante, en este mismo poder reside su fragilidad: por ser un instante fugaz, es inminente su desaparición. Por eso, no hay historia más que de la actualidad del presente, hay un inconsciente de tiempo y el historiador debe ser su receptor e intérprete. Este conocimiento por “montaje” es un procedimiento que supone el “desmontaje, la disociación previa de lo que construye”, prestando especial atención a los “desechos” y otorgándoles un valor de uso: “restituyéndolos en un montaje único capaz de ofrecerles una ‘legibilidad’” (2011:175). Esta legibilidad de las imágenes dialécticas sólo es posible en la lengua: “La multiplicidad de historias posibles, según Benjamin, corre decididamente a la par de la multiplicidad de lenguas” (2011:211). Los motivos del montaje y del caleidoscopio convocan el motivo del rompecabezas como principio constructivo, “común a la manera moderna de escribir historia y de componer obras de arte” (2011:211). Con esto Didi-Huberman llega a la conclusión de que el tiempo no se lanza como pretzel sino como un strudel, tomando los dos sentidos de la palabra en alemán: como remolino y como arrollado de manzanas: “Tal es la función heurística del placer, del juego con el lenguaje” (2011:213).

Al referirse a la imagen-combate comienza con una reflexión sobre la inactualidad del pensamiento de Carl Einstein quien, al igual que Benjamin y Warburg, consideraba que la comprensión de las imágenes del arte “no puede satisfacerse con un saber específico, con un saber legitimado por su propia clausura disciplinaria” (2011:245) y que la auténtica tarea de una historia del arte es entender la eficacia de la sobredeterminación de las imágenes. Desde este ángulo formuló dos historias imposibles: una demasiado originaria (*Negerplastik*) y otra demasiado nueva (*Historia del arte del siglo XX*, aparecida en 1925 aproximadamente). Con la primera, presenta un momento de antítesis de riesgo extremo: “riesgo de que una plástica

distinta descomponga la noción de arte estatuario; riesgo de que un anacronismo descomponga la noción clásica de historia de las formas” (2011:264), lo cual se produce en el cubismo, donde el Otrora del arte africano choca con el Ahora del cubismo y en esta colisión es que se produce el anacronismo, logrando algo completamente nuevo: transformar las formas plásticas, por lo tanto, transformar la visión y, como consecuencia, transformar las coordenadas de pensamiento:

“El resultado, muy benjaminiano, fue la formulación de una fenomenología espacial de aura donde el carácter ‘absoluto’ de la forma no depende de la integración armoniosa de sus partes (punto de vista estético tradicional) sino de la distancia trabajada por la misma escultura (punto de vista donde se conjugan lo formal y lo antropológico)” (2011:269)

Con ello produce una apertura de un campo nuevo para el saber de la historia del arte que supone una conjunción inédita de la historia y de la antropología.

La última sección de análisis se dedica a la imagen-aura con cuatro suposiciones (suposición del objeto, suposición del tiempo, suposición del lugar y suposición del sujeto), aunque comienza con la definición benjaminiana de “aura”, entendiendo por la misma una “cualidad antropológica originaria (...) como la fuente está más arriba del río” (2011:347). Benjamín hablaba de la decadencia del aura, no obstante, Didi-Huberman sostiene que la misma se resiste a su decadencia en tanto suposición y que “no puede satisfacerse con una sentencia de muerte (muerte histórica, muerte en nombre de un sentido de la historia), en la medida en que está vinculada con la memoria, y no con la historia en el sentido usual, en síntesis, con la supervivencia” (2011:349)

Teniendo en cuenta todos estos aportes es que en las novelas se intentó rastrear en el montaje de los distintos elementos que las componían, la heterogeneidad de su procedencia y temporalidad y la significación que adquirirían puestas en relación en dichas obras, tomando como categoría de análisis el concepto de “imagen malicia”.

1.4 MARCO LEGAL

No se han utilizado documentos de carácter legal hasta el momento.

2 RESULTADOS. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

2.1 MATERIALES Y MÉTODO

En primer lugar procedí a la relectura de unas novelas que conformaba el corpus seleccionado (*Mala gente que camina*) para formular posibles hipótesis de trabajo, etapa que comprendió los meses de marzo y abril.

A continuación, mayo y junio fueron los meses dedicados a la escritura de una ponencia sobre la novela anteriormente mencionada, la cual expuse en las VI Jornadas de Comunicación llevadas a cabo en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Unidad Académica Río Gallegos.

Durante los meses de julio y agosto realicé otra relectura, esta vez correspondiente a la novela *El vano ayer*, en búsqueda de nuevas hipótesis que siguieran la línea de investigación de los dos trabajos anteriores.

Luego, en septiembre, elaboré un escrito sobre la novela de Rosa, que expuse en las VI Jornadas de Letras llevadas a cabo en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Unidad Académica Río Gallegos.

Por último, en octubre, noviembre y diciembre continué con la lectura de Didi-Huberman, comparé los resultados obtenidos en cada uno de los trabajos realizados y comencé con la redacción del Informe Técnico Científico, donde se volcaría toda esta información.

2.2 RESULTADOS

En esta segunda etapa el análisis se centró en las novelas *Soldados de Salamina*, *El vano ayer* y *Mala gente que camina*, tomando como eje las categorías de “montaje”, “intermedialidad” e “imagen malicia”.

De acuerdo a lo expuesto anteriormente, la “imagen malicia” es considerada un “malestar en la representación” por la inversión del punto de vista. El “tomar la historia a contrapelo” implica que el historiador se acerque a la historia desmontando el modelo de causas y efectos. El conocimiento es construido a través de un movimiento de rememoración que presta singular atención a los “desechos” que sólo pueden conseguir una legibilidad en la lengua. Así dentro del debate por el sentido del pasado reciente, en lo que se refiere al franquismo y la Guerra Civil Española, algunos escritores optaron por buscar estrategias de narración alternativas que al mismo tiempo les permitieran contar sus historias “a contrapelo”: *El vano ayer*, de Isaac Rosa, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado, están atravesadas por planteos que aún no han sido resueltos, como la falta de justicia ante los casos de desapariciones y la deuda con sus familiares; en tanto que *Soldados de Salamina* realiza una reivindicación de la figura de los héroes anónimos¹.

En lo que respecta a *Soldados de Salamina* esta novela no sólo trabaja expandiendo los límites de la literatura sino que también expone todo el proceso de investigación y escritura que vive el narrador para dilucidar qué ocurrió durante el fusilamiento del escritor falangista Rafael Sánchez Mazas en el santuario del Collel, volviendo una característica interesante del texto la

¹ Los ensayos de Yushimito del Valle (2003) y Vargas Llosa (2001) pueden contribuir a sostener esta afirmación. Vargas Llosa cree que “el gran personaje del libro de Cercas, el más novelesco y el más logrado, no es el inteligente y culto Sánchez Mazas; es el pobre Miralles, guerrero de las buenas causas por pura casualidad, héroe sin quererlo ni saberlo, que, desfigurado por una mina después de pasarse media vida batallando, sobrevive como un discreto, invisible desgraciado, sin parientes, sin amigos, recluso en una residencia de ancianos de mala muerte, a donde va a sacudirlo de su inercia y su aburrida espera del fin, un novelista empeñado en ver épicas grandezas, gestos caballerescos -pura literatura- donde el viejo guerrero sólo recuerda rutina, hambre, inseguridad, y la imbécil vecindad de la muerte”.

reflexión metaficcional² y su relación con los materiales no-ficcionales incluidos dentro de la novela que finalmente termina siendo denominada por su narrador como un “relato real”.

Desde un comienzo, en *Soldados de Salamina* se establece un cruce entre la historia y la ficción, la cual es montada con elementos cuyos referentes son reales: la voz del narrador llamado como el autor, Javier Cercas; los lugares que recorrió en su investigación; las referencias a otros textos literarios y archivos fílmicos. Otro de los dispositivos intermediales es aquel que juega con la labilidad de los registros de la columna de prensa y la ficción, y la relación de estos registros con su soporte y contexto. Así, el artículo periodístico conmemorativo de la muerte de Antonio Machado llamado “Un secreto esencial” es el primer texto que nos remite fuera de la novela y al mismo tiempo parte del montaje dentro de la ficción ya que el mismo fue publicado en el diario *El País* el 11 de marzo de 1999. Además, otro elemento real que irrumpe en la ficción puede verse en la edición impresa del libro con la reproducción de un facsímil del Diario de Sánchez Mazas, con lo que el propio lector puede corroborar la materialidad del archivo, es decir, si la transcripción realizada es fiel al manuscrito (SS, 57). En la parte central se encuentra el montaje de ficción dentro de la ficción ya que “Soldados de Salamina” es el supuesto libro que el narrador Javier Cercas había escrito con todos los datos reunidos durante su investigación. Asimismo la versión cinematográfica de la novela de Cercas también se vale de estos recursos y logra un efecto similar debido a que recurre a “material de la Filmoteca Española, Pathé Archives, Gaumont Cinematheque, Radio Televisión Española, Agencia EFE, Biblioteca Nacional, Archivo Machado, Archivo Fotográfico y los testimonios reales de Joaquim y Jaume Figueras, Daniel Angelats y Chicho Sánchez Ferlosio” constituyendo así lo que podría denominarse “falso documental” (Bórquez, 2008, 2).

Soldados de Salamina no sólo trabaja expandiendo los límites de la literatura sino también con la exposición de todo el proceso de escritura que vive el narrador Javier Cercas, cuya imagen podría ser análoga a la del historiador de Benjamin, que encuentra un detalle de la historia, un desecho que no fue considerado hasta ese momento e intenta reconstruir el pasado con un movimiento de rememoración del pasado que incluye todos los materiales anteriormente mencionados y especialmente con el testimonio de los involucrados. Por ello una característica interesante del texto es la reflexión metaficcional³ y su relación con los materiales no-ficcionales incluidos dentro de la novela que finalmente termina siendo denominada por su narrador como un “relato real”.

En lo que respecta a *El vano ayer* es necesario aclarar que de acuerdo con Souto, “la historia se compone a partir de la fragmentación y, sólo cuando ya no queda nada por descubrir, se abre paso a la invención” (2011:81). Invención que en el caso de Rosa daría paso a una nueva novela diferente de lo que él denomina “el limitado repertorio de esquemas para retratar el franquismo” (VA, 15). El mestizaje intermedial de sus materiales hace alusión principalmente a los modos de recepción de aquellas ficciones que son leídas como historiográficas. Para ello apela a un narrador que guía gran parte de la novela y al mismo tiempo recurre al montaje de otros elementos que también ayudan al lector a conocer los hechos sin necesidad de la presencia de ese narrador, exponiendo las posibles críticas de los lectores a su texto y

² Para ampliar la cuestión de “metaficcionalidad” ver Lluç Prats (2008).

³ Para ampliar la cuestión de “metaficcionalidad” ver Lluç Prats (2008).

desplegando todas las variantes a considerar para el desarrollo de la historia, lo cual muestra el carácter metafictivo de la novela⁴.

A pesar de la historia que sirve de excusa para dar origen a la narración, lo realmente interesante es que los materiales seleccionados ponen a la luz un montaje mediato, es decir, aquel que elige ciertos elementos y partir de una nueva disposición se forma un significado distinto al que tenía cada parte considerada individualmente. A propósito de ello no es casual que en una entrevista fuera el mismo Rosa quien mencionara una serie televisiva –*Cuéntame cómo pasó*– que batió récords de audiencia como ejemplo del poder que los medios audiovisuales tienen para lograr que los ciudadanos construyan “visión del mundo con ficciones” (Rendueles, 2004). Entonces, el narrador -que en principio parece ser sólo un introductor de los materiales montados- estaría apelando al lector para proponer una lectura crítica reconociendo la “maquinaria de la pseudohistorización” y proponiendo una “reflexión crítica”. De esta forma, al final del recorrido de la novela, el mismo lector podría responder a una de las preguntas iniciales: la novela tal vez sea necesaria para cuestionar el discurso que desde la misma ficción se había construido y el abuso de la memoria devenida en mero producto de éxito comercial garantizado.

En un principio el narrador explica cómo se debería proceder para emprender la tarea de una escritura diferente, afirmando que si a partir de la lectura de cualquier libro el lector focalizara la atención en los nombres menos mencionados, incluso los desconocidos y completamente olvidados -es decir, actuando como el historiador que presta atención a los “desechos” de la historia- uno de ellos podría ser “ese cabo suelto que quizás [...] podría conducirnos a una vida singular, a una fábula no contada, a un misterio concentrado y a punto de extinguirse con sus testigos, a una novela” (VA, 10), que a través de la ficción se acerca a la historia para otorgarle un nuevo sentido. Pero si el modo de hurgar en el pasado se modifica, también debe hacerlo la forma de narrarlo y es así que si bien la novela comienza con una voz narrativa predominante, la misma se va diluyendo entre los distintos materiales que irrumpen en la narración: testimonios de personajes que conocieron al protagonista, noticias relacionadas con él y su contexto histórico, reflexiones lingüísticas, notas institucionales, fragmentos de libros, descripciones de torturas en clave irónica, biografías alternativas, apelaciones al lector y, la más interesante, una reescritura del *Poema de Mio Cid*, reemplazando a Rodrigo Díaz de Vivar con el personaje de Francisco Franco y manteniendo el estilo de la épica en castellano antiguo (VA, 251-264). Así “la literatura se apodera no sólo del pasado sino también de los documentos y las técnicas encargadas de manifestar la condición de conocimiento de la disciplina histórica” (Chartier, 2007: 43).

De este modo, actuando con el método del historiador de Benjamin, el mecanismo expuesto por Rosa pone a la luz una versión no oficial, focalizándose en los individuos que participaron de los hechos y cuyos nombres no pasaron a la Historia, al tiempo que cuestiona la responsabilidad de los autores y el discurso que desde la misma ficción se había construido.

Por último, *Mala gente que camina*, es la novela con mayor complejidad debido a la gran cantidad de elementos que intervienen en la narración en primera persona de un profesor de secundaria, Juan Urbano, cuyo objetivo es hacer un ensayo sobre Carmen Laforet para

⁴ La novela metafictiva es aquella que “se vuelve sobre sí misma y destaca su condición de artificio, expone estrategias de la ficción y enfatiza el conflicto entre esta última y la realidad” (Soldevilla y Lluch, 2006:36)

exponer en un congreso de literatura en Atlanta. Cabe destacar a lo largo de la novela se muestra el proceso de escritura del ensayo de Urbano, quien al principio lo define como “un texto rígido, tedioso, lleno de jerga universitaria, tan abundante de información como vacío de entusiasmo” (MG:15). El relato de la vida cotidiana de Urbano, la relación con su madre y su ex esposa se entretiene con fragmentos del borrador del ensayo que piensa presentar, reflexiones metateóricas sobre la crítica literaria, interpelaciones al lector, referencias directas e indirectas a textos de Miguel Delibes, Joaquín Sabina, Carlos Barral, Dámaso Alonso, Camilo Celá, Vallejo Nájera, proverbios y refranes, panfletos, revistas y libros falangistas, y, por supuesto, la novela *Óxido*, cuya autora es una supuesta amiga de Laforet en momentos en que ésta escribía su obra maestra. Dolores Serma, al mismo tiempo que aquélla, trabajaba en *Óxido*, cuya clave de lectura es la apropiación de niños.

Cabe recordar que la idea de *Mala gente...* en principio no consistía en hablar de la desaparición de niños durante la posguerra ya que el tema de interés para Prado eran las fosas comunes. Este es el referente actual, que tanta repercusión han tenido en los últimos años por la Ley de Memoria Histórica y la apertura de las “fosas del olvido”. Entonces, la génesis del libro no se relaciona con lo estrictamente literario sino un hecho un intermedial, el diálogo con el cine documental, debido a que gracias a que Prado tiene acceso al documental *Els nens perduts del franquisme* es que su proyecto literario da un giro en una nueva dirección, tal como le sucede al narrador de *Mala gente...* ya que la irrupción de este texto en la vida del protagonista le permite comenzar una investigación que deriva, en primera instancia, en una modificación en la forma y el contenido de su ensayo y, más importante aún, en la revelación de la identidad de uno de los personajes.

Como ya se mencionó, el narrador no se encuentra satisfecho con la propia escritura de su ensayo; no obstante, se resiste a modificar la forma en que investigaba y escribe, sosteniendo:

“No me fío de los recuerdos, porque nunca se sabe dónde van a desembocar: te pones a darle vueltas a la cabeza y una cosa llama a la otra, igual que si las conectase al azar una telefonista borracha, y de pronto el juego se convierte en ruleta rusa, y el cargador no estaba vacío, y aparece la bala, y estás muerto” (MG:38-39)

Por un hecho azaroso, la mención de otro personaje, Natalia Escartín, del nombre de Dolores Serma, Urbano se desvía de su objetivo y en lugar de enfocarse en “la triunfadora”, Carmen Laforet, se siente profundamente atraído por “la fracasada”, aquella que fue desplazada del centro de interés, la desconocida, la que terminó siendo un desecho de la historia. Urbano comienza a indagar en textos de la época en que esta mujer escribió su novela para poder ubicarla en el panorama cultural del momento. Es así que su aparición, como la imagen malicia, es fugaz: Natalia Escartín se ofrece a revisar su desván donde hay una caja llena de ejemplares de *Óxido* y entregarle una a Urbano; Urbano revisa el ISBN y textos de la época y encuentra su nombre mencionado entre otros, como uno más; y siente la necesidad de preguntar, de recurrir a la memoria, al recuerdo de otros personajes, lo cual podría funcionar como metáfora de lo que ocurrió con su autora: el tiempo pasó, llenando de polvo aquello que no tenía vida y fue olvidada hasta que alguien decide recordarla, resucitarla, desempolvar su novela/su vida y otorgarle una nueva significación.

Desde la perspectiva de Natalia Escartín y de Carlos Lisvano, hijo de Dolores Serma, ésta era una militante de la falange muy reservada, que poco hablaba de su pasado. Sin embargo, gracias a la lectura de *Óxido*, Urbano interpreta que es “una representación de la España onerosa de la posguerra” (MG:134) que muestra “la imagen de una sociedad perversa e irredimible, en la que a algunos se les podía culpar de sus actos y a otros de su silencio o de su cobardía” (MG:147).

Pero esta hipótesis entra en contradicción con la imagen de la militante devota del Régimen de Franco, haciendo que la idea que los familiares tenían en el “Ahora” choque con el surgimiento de este “Otrora” que le se opone radicalmente y, convertido en el historiador de Benjamin, Urbano otorga legibilidad a todos los desechos de la vida de Dolores Serma y devela fue una impostora desde la década de 1940 hasta la actualidad, que no es la verdadera madre de Lisvano, sino su tía, y que es él el niño desaparecido en *Óxido*. La metaficción irrumpe en la ficción, el choque del Ahora con el Otrora produce esta imagen malicia produciendo un malestar en la representación. Eso que era considerado ficción se vuelve realidad para los personajes y les plantea una disyuntiva: leer el pasado desde esta nueva perspectiva o ignorarlo. Y es en este sentido que la frase mencionada por Urbano puede cerrar el análisis de la novela ya que la investigación y los recuerdos de los personajes se convirtieron en una bala capaz de destruir todo lo que Lisvano había creído durante su vida. Leer el pasado buscando los desechos y dándoles una nueva legibilidad es un arma peligrosa que amenaza el status quo y no todos están dispuestos a aceptarlo.

2.3 DISCUSIÓN

El análisis realizado permitió esbozar algunas líneas que pueden abrir otras vías de investigación relacionadas con el objeto del proyecto de investigación, tales como la metaficcionalidad, la autoficción en la narrativa de Cercas y la confrontación de las posturas de Cercas, Prado y Rosa en su propuesta literaria ante la memoria sobre el pasado reciente. Así como también abrió el campo para analizar la obra de Prado no ya desde la cuestión de la memoria histórica sino desde lo estrictamente intermedial.

CONCLUSIONES

Las novelas analizadas proponen una nueva forma de lectura ante la mercantilización de la memoria histórica. Esta empresa de resignificación llevada adelante por los autores implica no solo una nueva forma de lectura sino una escritura que abandone las fórmulas exitosas e invite al lector a la reflexión de, por ejemplo, cuestiones largamente encubiertas como ha sido la apropiación de niños y la desaparición de personas durante el franquismo.

Considerando que las obras relacionadas con la memoria del pasado traumático no son las únicas que apelan a las categorías de “montaje” e “intermedialidad” es que se continuarán la línea de investigación con otras obras de la poética de Prado.

RECOMENDACIONES

Así como las novelas analizadas nacen del cruce intermedial, las investigaciones que se lleven a cabo sobre esta temática tienen que valerse de los mismos recursos e interactuar con elementos provenientes de diversos medios (por ejemplo, cine: prensa, televisión, internet) ya que estos recursos enriquecen el trabajo a desarrollar.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco la colaboración de todos los integrantes del Proyecto de Investigación 29/A264:
Dr. Ennis Juan Antonio, Prof. Mónica Musci, Prof. Néstor Bórquez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, JACQUES – MARIE, MICHEL (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires. La Marca.
- CHARTIER, ROGER (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona. Gedisa.
- CORREDERA GONZÁLEZ, MARÍA (2010). *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid. Iberoamericana.
- DELEUZE, GILLES (1986) *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Barcelona. Paidós.
- DE TORO, ALFONSO (2004). “Hacia una teoría de la cultura de la ‘hibridez’ como sistema científico transrelacional, ‘transversal’ y ‘transmedial’” en *Estudios Literarios & Estudios Culturales. Nuevo Texto Crítico* (Stanford University) 25/26: 275-329.
- DIDI-HUBERMAN (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- ESPINOSA MAESTRE, FRANCISCO (2010) “Sobre el concepto de desaparecido” en Macciuci, Raquel y Pochat, Ma. Teresa (dirs.). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa de la memoria en España*. La Plata. Del lado de acá – Colección Ámbar.
- GÓMEZ TRUEBA (2007) “El nuevo género de las novelas antigénero”. Disponible en <http://letrashispanas.unlv.edu/Vol4iss1/GomezTrueba2.htm>.
- LLUCH PRATS (2008), “La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas” en AISPI, Actas XXII.
- PRADO, BENJAMÍN (2009). *Mala gente que camina*, Buenos Aires: Alfaguara.
- (2009). “¿Será usted un niño robado por el franquismo?” en *El País digital*. Disponible en <http://elpais.com/diario>
- RENDUELES, CARLOS (2004). “Isaac Rosa. La anamnesis del franquismo”. Disponible en <http://www.ladinamo.org>
- ROSA ISAAC (2005). *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.
- SOLDEVILLA Y LLUCH (2006). “Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*” en *Olivar* N° 8. Disponible en <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>
- SOUTO, LUZ (2011). “*Mala gente que camina*: de la expropiación a la reconstrucción de la memoria”. *Olivar* N° 12. Disponible en <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>
- VINYES RICARD, MONTSE ARMENGOU Y RICARD BELIS (2002) *Els nens perduts del franquisme*. Treinta minuts. Serveis Informatius TV3. Televisió de Catalunya SA.

ANEXO

Reseña en prensa, Revista *Espacios*, UNPA - UARG: CORREDERA GONZÁLEZ, MARÍA (2010). *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid, Iberoamericana, 227 pp.