

Memoria y nación. La ficción como historia interactiva

GONZALO NAVAJAS
(*University of California, Irvine*)

Résumé. J'aborde ici trois concepts fondamentaux de l'étude de l'histoire. 1. L'histoire spéculaire. Ce concept correspond à la caractérisation de l'histoire comme une catégorie autonome et indépendante qui se déroule de manière interne et en elle-même. Afin de mettre à l'épreuve ce concept, j'étudie les romans *Gerona* de Galdós et *Un día de cólera* de Pérez-Reverte. 2. L'histoire comme interprétation menée avec ironie de faits passés qui sont ainsi interrogés par la fiction. Je m'attache alors plus particulièrement aux romans *Anatomía de un instante* de Javier Cercas et *El prisionero del cielo* de Carlos Ruiz-Zafón. 3. L'histoire comme réécriture et reconstruction narrative. Cette version de l'histoire est perçue et racontée depuis le point de vue et la perspective d'un acteur anonyme et marginal des événements historiques. *La voz dormida* de Dulce Chacón et *Paseos con mi madre* de Javier Pérez Andújar sont les textes retenus dans le cadre de mon analyse. Dans la conclusion, j'analyse la catégorie de l'histoire interactive qui, selon mon étude, est celle qui se réalise la plus pleinement dans le roman actuel.

Mots-clés. Histoire spéculaire, ironie, reconstruction narrative, histoire interactive.

Abstract. I study three fundamental definitions of history. 1. Specular history, which is the characterization of history as an autonomous category that evolves self-sufficiently and autonomously. Galdós' *Gerona* and Pérez-Reverte's *Un día de cólera* are the texts that I consider in this section as verification of this category. 2. History as an interpretation of previous events that the novels question in an ironic manner. Javier Cercas' *Anatomía de un instante* and Ruiz-Zafón's *El prisionero del cielo* are the novels under special consideration in this section. 3. History as narrative reconstruction. In this version, history is perceived and is narrated from the perspective of an anonymous and marginal agent of historical events. Dulce Chacón's *La voz dormida* and Javier Pérez Andújar's *Paseos con mi madre* are the chosen novels for my analysis. In the conclusion, I examine the concept of interactive history, which is what defines the predominant view of history in current fiction.

Keywords. Specular History, Irony, narrative reconstruction, interactive history

Introducción. Tres versiones de la historia

Uno de los hechos más significativos de la evolución de la novela contemporánea reciente ha sido el replanteamiento que ha hecho de la relación del texto con la temporalidad y, en particular, la temporalidad vinculada con el pasado histórico. A partir de los planteamientos propios de la deconstrucción posmoderna que cuestionaron el encadenamiento secuencial de la historia (Hayden White, Stanley Fish, Immanuel Wallerstein), el énfasis de la textualidad se orientó hacia el presente más que al pasado y se tendió, además, a desconectar la actualidad de su relación causal con el pasado histórico. Desde ese contexto interpretativo, los acontecimientos de la actualidad podían explicarse estrictamente a partir de los datos del presente y la historia podía concebirse incluso como un lastre para el desarrollo y la evolución del presente.

Este hecho fue particularmente relevante en el caso español puesto que, sobre todo en el periodo franquista, no podían hallarse en la historia nacional elementos o motivos con los que poder identificarse de manera colectiva y consensuada. Por el contrario, la historia nacional provocaba rechazo y repulsión frente a la cadena casi ininterrumpida de represión de la disidencia y obstaculización de los principios de la modernidad que fue característica de la historia española hasta su culminación con el franquismo. La *tabula rasa* de la deconstrucción posmoderna proveía el paradigma epistemológico y los instrumentos de análisis hermenéutico que podían legitimar la ruptura o cesura con un pasado desolador en el que no era posible descubrir datos propicios en los que apoyarse para reconstruir el presente. El cine de Pedro Almodóvar constituye una ilustración apropiada de este modelo hermenéutico renovador en la medida en que deliberadamente establece una ruptura con un pasado que el director reconoce como traumático y limitador, pero que él opta por situar de manera suspensiva, entre paréntesis, para poder proceder espontáneamente a la creación de un contexto cultural, vital y nuevo, susceptible de superar el oneroso condicionamiento de la tradición.

El modelo posmoderno produjo una apertura epistemológica y estética innovadora y, entre otros descubrimientos, medió la eclosión de la multiplicidad e hibridez de opciones estéticas y de estilos de vida y, a través de ello, produjo la emergencia y diseminación de

los objetos y modos culturales que podían integrar plenamente el canon estético y cultural. La revolución posmoderna lo fue precisamente a partir del momento en que descalificó la secuencia y la jerarquía culturales y facilitó y validó variantes estéticas y vitales, desde la cultura pop a los medios audiovisuales (adscritos sobre todo a la juventud), que habían sido marginados tradicionalmente por la cultura académica.

A pesar de que la mayoría de los logros e innovaciones posmodernos constituyeron un éxito y han pasado a integrar el *mainstream* cultural e incluso a determinar un segmento de su núcleo determinante, la cesura con la temporalidad histórica ha dejado de ser parte de este repertorio innovador. Más allá de la propuesta antihistórica posmoderna, la consideración de la historia ha resurgido de nuevo con un impulso poderoso y el hecho histórico se ha replanteado con un énfasis especial en el medio que está definido intrínsecamente por la temporalidad: la narración novelística histórica. Narrar implica situarse dentro de la temporalidad y la novela contemporánea española reciente ha vuelto a replantearse las conexiones con un pasado nacional difícil pero determinante para comprender la actualidad.

Para mi trabajo voy a considerar tres conceptos o categorías que han sido predominantes en la visión de la historia: 1. La historia como espejo. Este concepto se corresponde con la caracterización de la historia como una categoría autónoma e independiente que, de acuerdo con el modelo de la *Grosse Geschichte* (o Gran Historia) hegeliano, es una fuerza o un impulso abstracto que se desarrolla y evoluciona de manera interna a sí misma, por encima de la voluntad de los sujetos individuales que quedan definidos como vehículos de los grandes movimientos sociales y políticos¹. La función de la narración frente a este concepto del desarrollo histórico es la de la transmisión creíble y fiel de una trayectoria predefinida de unos hechos preexistentes ante los que el narrador deber adoptar una actitud en principio neutral e imparcial, afín a la del espejo, que refleja estrictamente la imagen de la historia externa. La novela clásica, propia del realismo del siglo XIX, es una actualización de esta versión de la historia. 2. La historia como interpretación mediada irónicamente de unos hechos previos. Esta versión implica una lectura en segundo grado de la anterior. A través de ella, se proyecta sobre la historia objetiva una revisión irónica que cuestiona la versión prevaleciente y consensuada de los

¹ G.W.F HEGEL, *Elements of the Philosophy of Right*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, p. 372.

hechos establecidos en torno a la nación o la sociedad. Algunas de las narraciones recientes en torno a la guerra civil española y sus ramificaciones son un ejemplo. Las novelas de Javier Cercas y Carlos Ruiz Zafón constituyen una ilustración. 3. La historia como reescritura y reconstrucción narrativa. Este es el estado más avanzado de la visión de la historia en la narración en cuanto que supone una reconstrucción extensa e incluso radical de la perspectiva de los acontecimientos bajo consideración redefiniéndolos y resituándolos a partir de unos parámetros diferenciales. En general, esta versión de la historia está percibida y narrada desde el punto de vista y la perspectiva de un agente anónimo y marginal de los acontecimientos históricos. La diferenciación entre la Gran Historia y la microhistoria o micronarrativa actuales se hace aparente. En esta versión, el centro de gravedad de la narración se traslada desde los grandes agentes de la historia a las pequeñas figuras que de manera rutinaria han quedado excluidas de la historia oficial. Este tipo de narración histórica opta por un descentramiento o *shifting* de la voz y la mirada de la temporalidad pasada y la traslada a aquellas figuras que han carecido de todo protagonismo. Las novelas de Dulce Chacón y Javier Pérez Andújar proveen una ilustración de esta versión.

La narración especular

Las novelas de Galdós en torno a los hechos de la historia española de siglo XIX proporcionan una referencia inequívoca y destacada del concepto de la historia como crónica supuestamente fiel y transparente de la nación española. Los *Episodios nacionales* se proponen como la visión estructurada y coherente de la trayectoria histórica nacional. La novela *Gerona* de la primera serie de los *Episodios nacionales* es un ejemplo. En ella, el narrador, Andrés, se visualiza a sí mismo como un observador privilegiado y creíble de los hechos en torno al sitio de Gerona por las tropas de Napoleón y la defensa heroica de la ciudad por sus habitantes.

De acuerdo con el esquema teórico del historiador Fernand Braudel, la novela combina apropiadamente una visión jerárquica de la historia nacional con una atención y concentración amplias en torno a sus figuras anónimas y desconocidas². En ambos casos, el narrador no adopta una posición de distancia y separación críticas sino que se implica

² Fernand BRAUDEL, *Écrits sur l'histoire*, París, Flammarion, 1969, p. 46.

directamente en el destino de sus figuras y las propone como seres ejemplares, dignos de un tratamiento mimético. De acuerdo con esta versión inclusiva de la textualidad, se destaca por una parte el valor épico de Álvarez de Castro, el gobernador de la ciudad sitiada por las tropas napoleónicas, y se lo convierte en un militar íntegro y ejemplar en su valentía y capacidad para la resistencia frente a las superiores fuerzas francesas. Por otra parte, la narración se ocupa de manera prolongada a lo largo de todo el relato de los esfuerzos y padecimientos del pueblo de la ciudad que mantiene su entereza frente a un sitio de siete meses de duración, desafiando el hambre y la enfermedad a instancias del gobernador. La situación de crisis lleva a los habitantes de la ciudad a una posición existencial extrema en la que el narrador destaca no tanto la derrota como la opción de la superación colectiva. La pequeña ciudad resiste frente a un ejército poderoso y su gobernador se proyecta como un ser de proporciones afines a la grandeza de los héroes de la épica clásica.

A pesar de que momentáneamente hace comentarios críticos en torno a la inflexibilidad y la severidad de carácter del gobernador de la ciudad sitiada, el narrador de *Gerona* se identifica con la percepción de Álvarez de Castro como una figura sobrehumana, un *Übermensch* que desafía el sufrimiento y la adversidad para defender no solo una patria acosada sino sobre todo un concepto del honor militar que, según la textualidad, se ha perdido en el presente. El narrador no cuestiona la férrea estructura vertical y jerárquica de la organización de la defensa de Gerona ya que, sin la posición inquebrantable de Álvarez de Castro, los habitantes de la ciudad hubieran claudicado frente a unas tropas muy superiores: «no tenían ellos [los franceses] un don Mariano Álvarez que les ordenara morir con mandato ineludible, y cuya sola vista infundiera en el ánimo de la tropa un sentimiento singular que no sé cómo exprese, pues en él había, además del valor y la abnegación, lo que puede llamarse miedo a la cobardía, recelo de aparecer cobarde a los ojos de aquel extraordinario carácter»³.

La historia de la defensa de la ciudad de Gerona se cimienta sobre la determinación de la figura prominente del gobernador militar que queda inserta en la historia canónica y monumental mientras que las microhistorias o crónicas personales de los otros personajes de la defensa de la ciudad son un componente significativo pero menor del curso

³ Benito PÉREZ GALDÓS, *Gerona*, México, Porrúa, 1971, p. 29.

histórico. No hay espacio para el necesario análisis crítico de esta figura que, de haber adoptado una posición motivada menos por un concepto hiperbólico del honor propio que por la supervivencia y el bienestar de sus conciudadanos, hubiera podido intentar hallar modos de entendimiento con las tropas asediadoras que hubieran salvado vidas y hubieran ahorrado muchos sufrimientos a los sitiados. Para el narrador, la identificación con Álvarez de Castro es absoluta sin que quede margen para ninguna distancia emotiva o perspectiva crítica. Incluso las penalidades que el narrador reconoce conllevan ineluctablemente la guerra y sus consecuencias parecen justificarse puesto que la confrontación con un enemigo amenazador permite el fortalecimiento de los sentimientos de unidad y solidaridad de una comunidad. El concepto del origen de la nación como *pathos*, que propone Ernest Renan en un ensayo seminal sobre el tema, se realiza plenamente en la narración de Galdós⁴. En lugar de la gloria de la victoria es la unión en la derrota lo que favorece la emergencia y la cohesión de la nación, ya que la nación necesita del enfrentamiento a un adversario para realizarse de manera plena frente a él.

Una novela actual, centrada igualmente en la resistencia española frente a Napoleón, *Un día de cólera* de Arturo Pérez-Reverte, destaca también el carácter determinante de la voluntad para la historia nacional. En este caso la resistencia es la de la ciudad de Madrid, pero, a diferencia de la novela de Galdós, los agentes del levantamiento no proceden de la sección superior de la pirámide social sino que son los protagonistas de la historia anónima de Braudel. La novela destaca que la rebelión popular de Madrid se realiza en contra de las órdenes de la jerarquía militar y religiosa que contemporiza con las tropas invasoras y desea preservar su posición de privilegio. La narración exime de su condena de los grupos prepotentes de la ciudad a los oficiales Daoiz y Velarde que canalizan el movimiento popular espontáneo de oposición a la invasión. Como es característico de la novela de Pérez-Reverte en general, la narración fustiga el *décalage* existente entre la clase dirigente del país y los grupos anónimos que no participan de la desidia y la corrupción de los grupos más poderosos. El capitán Alarista, por ejemplo, posee las cualidades de sacrificio personal y entrega a la defensa de los intereses de la nación que el rey, Felipe IV, y sus generales y políticos desestiman. La narración de *Un día de*

⁴ Ernest RENAN, "What is a Nation", en *Nation and Narration*, Homi Bhabha ed. Londres, Routledge, 1999, p. 19.

cólera destaca que Daoiz y Velarde, junto con el pueblo de Madrid, desacatan las órdenes de los militares, los políticos y la Iglesia y se niegan a aceptar pasivamente la ocupación de una ciudad y un país que para ellos es inadmisibile. Es precisamente en estos actos aislados y esporádicos de los miembros de una nación y una sociedad en declive donde Pérez-Reverte, de manera similar a Andrés en *Gerona*, halla la posibilidad de recuperar un sentido de identidad nacional que el presente no le depara.

Andrés ve en la acción egocéntrica pero generosa de Álvarez de Castro la posibilidad de hacer revivir un país sojuzgado por una fuerza externa que él percibe como un invasor con el que no es posible el compromiso. La motivación de creación de un proyecto político colectivo creíble es la motivación central de la narración. La reconstrucción de un episodio de la historia nacional sirve para compensar, parcialmente al menos, la trayectoria decadente que ha caracterizado el país en la modernidad. Álvarez de Castro muestra la determinación y la voluntad de las que han carecido tradicionalmente los dirigentes nacionales. La narrativa de Galdós opera por un movimiento de ejemplaridad mimética en el que los iconos del pasado pueden potenciar una motivación de superación en el presente. Por su parte, la narrativa de Pérez-Reverte opera por vía de rememoración y exaltación nostálgica por medio de la cual un segmento privilegiado de la historia pasada se eleva a una categoría trascendente y se proyecta sobre la aparente naturaleza degradada de una sociedad actual minada por la desunión y la cacofonía social y cultural.

La aparente unidad y comunidad de intereses del pueblo de Madrid en contra de las tropas francesas contrasta con la debilidad del concepto de la nación dividida en el presente. No es tan importante el que la mirada retrospectiva sea objetiva y el que la visión nostálgica se corresponda con la realidad como que el cuadro nacional y social que se presenta sea un modelo para la posible reconfiguración de la nación. Frente a la nueva realidad de la nación débil que la era global conlleva, la narración propone un concepto de nación compartido que pueda proporcionar las raíces identitarias que la dispersión y la disgregación de la globalización han diluido y minimizado. La retrospectión es en este caso figurativa porque la narración es consciente de que la pluralidad multipolar global es irreversible. El narrador se afirma en su visión subliminal y utópica, no obstante, porque

la opción de la no-nación o la nación disminuida significa una pérdida de identidad difícilmente asimilable⁵.

Uno de los rebeldes improvisados de *Un día de cólera* articula gráficamente este nuevo orden subliminal: «Era singular verlos a todos, las mujeres, los vecinos, los muchachos, pelear como lo hicieron, sin municiones competentes, sin foso y sin defensas, a pecho descubierto... Por un momento parecíamos una nación... Una nación orgullosa e indomable»⁶. El concepto de nación no es aquí identificable con una ideología específica, una etnia o un régimen político o social. Se corresponde más bien con el de una comunidad plena de afectos y fines colectivos compartidos por todos los miembros de esa comunidad.

Los episodios históricos que Pérez-Reverte selecciona en sus novelas históricas, desde las batallas navales en el Mediterráneo contra los turcos a los campos de batalla en Europa central, no concluyen necesariamente con la victoria de los ejércitos españoles. El caso de la batalla de Rocroi en la serie *El Capitán Alatriste* es un ejemplo. Por su parte, los acontecimientos del Dos de mayo en Madrid terminan con la muerte de Daoiz y Velarde y el predominio final de las tropas extranjeras. Lo determinante, sin embargo, no es el desenlace de los enfrentamientos sino la capacidad de los soldados sin graduación, como Alatriste, o el pueblo llano de Madrid para superar la desidia y la indiferencia de los grupos dirigentes del país, desde el monarca y la nobleza a la clase militar, y asumir en lugar de ellos el concepto de la patria unida. Es el *élan* o motivación colectiva lo que el narrador de *Un día de cólera* toma del pasado para transferirlo al presente de manera activa. La épica es, no obstante, una abstracción y su influencia puede ser pasajera y provisional. El propio combatiente que pronuncia las palabras de orgullo patriótico debe reconocer que, como le señala su hermano, el episodio del dos de mayo fue en realidad efímero: «Fue un espejismo... No duró mucho»⁷, son las palabras del hermano cuya realidad, a juzgar por el desarrollo de la historia posterior del país, hecha de enfrentamientos internos y fracasos colectivos, no puede negarse.

La narrativa de Pérez-Reverte se nutre de la querencia hacia un pasado de grandeza que puede servir de contraste con la mediocridad y las carencias posteriores. Ese pasado

⁵ CASTELLS, Manuel, *End of Millenium*, Oxford, Blackwell, 1998, p. 342.

⁶ Arturo PÉREZ-REVERTE, *Un día de cólera*. Madrid, Alfaguara, 2007, p. 393.

⁷ *Idem*, p. 394.

glorioso no se define a partir de una religión, un credo ideológico o un imperio. No son las conquistas o las gestas lo que definen la grandeza sino el carácter unificado de la comunidad. Hay que notar que ese espíritu colectivo no fue nunca una realidad objetiva ni verificable. Es más bien una imposición sublimada y retrospectiva de la narración para configurar una visión de la historia nacional en la que poder reconocerse con satisfacción en lugar de con desdén. La historia en Pérez-Reverte es un espacio en el que los datos pre-existentes pueden interpretarse de modos diferentes no para ser falsificados sino para que la narrativa ficcional proyecte una orientación en el presente para modificarlo de manera más efectiva.

Podría argüirse que el impulso de la narración en Pérez-Reverte se corresponde con un concepto centralizador del estado en torno a la unidad inquebrantable de la patria. Unidad puede implicar, como ha sido frecuente en la historia nacional, supresión de la diferencia y de la diversidad religiosa, ideológica o cultural. La unidad ha sido el argumento esgrimido para justificar la opresión de la disidencia y la oposición ideológica. No obstante, quisiera proponer que esa sería una primera lectura estrictamente heurística del texto de Pérez-Reverte. Una lectura ulterior con una dimensión hermenéutica proveería una visión más equilibrada de una historia colmada de decepciones y destructividad colectivas para insertar en ella un horizonte diferencial de esperanza.

En Galdós, la heroicidad de Álvarez de Castro no sufre cuestionamiento y la admiración hacia él es el sentimiento general compartido por sus conciudadanos y sus tropas. El gobernador y militar asciende en la narración de Galdós a un espacio singular reservado a los seres que entregan su vida al servicio de la comunidad. La narración de Galdós se desarrolla en un crescendo que concluye con la proclamación de Álvarez de Castro como un héroe nacional. En Pérez-Reverte, las individualidades anónimas de *Un día de cólera* emergen con nombres y apellidos reales porque el narrador quiere hacer constar su papel y su función fundamental en la defensa de Madrid contra el invasor, pero finalmente esas figuras individuales acaban siendo subsumidas en la figura colectiva del pueblo levantado contra una opresión injusta.

Otras versiones de la épica histórica están adheridas a una opción ideológica específica. Es el caso de las novelas de Javier Cercas en torno a episodios de la Guerra Civil Española y la Guerra del Vietnam. *Soldados de Salamina* se plantea e investiga la

opción épica de la historia, pero no para adherirse e identificarse con ella sino para analizarla desde una perspectiva ambivalente que la desprovee del aura que la ha acompañado tradicionalmente. La guerra civil de 1936-1939 ha sido percibida en la narrativa desde puntos de vista opuestos que varían, en el espectro de las grandes causas ideológicas que ocupan todo el siglo XX en sus diversas modulaciones y variantes, desde el anarquismo y el comunismo a los diversos fascismos. Una de las ilustraciones prototípicas es la obra de André Malraux, *L'Espoir*, tanto en su versión escrita como cinematográfica. En esa versión de la Guerra Civil, el elemento determinante es que la guerra, más que una tragedia colectiva para la sociedad española, es la oportunidad para la realización del destino personal y colectivo de los que combaten en defensa de la causa de una humanidad igualitaria y solidaria.

Además, la guerra permite en *L'Espoir* la actualización de la grandeza personal de aquellos que hasta ese momento habían carecido de cualquier oportunidad de lograrla. La narración está plenamente identificada con un programa supraindividual que debe producir ineluctablemente un orden nuevo del mundo que supere las graves injusticias del pasado. Lo que está en juego es no solo el futuro de un país sino el de toda la humanidad. Esa es la razón por la que no hay espacio en la narración para la reconsideración o las ambivalencias que son propias de la narración de Cercas. Jaime pone de manifiesto esta fe inquebrantable en la razón de su causa: «Pour Jaime, qui avait vingt-six ans, le Front populaire, c'était cette fraternité dans la vie et la mort. Des organisations ouvrières, dans lesquelles il mettait d'autant plus d'espoir qu'il n'en mettait aucun dans ceux qui depuis plusieurs siècles gouvernaient son pays, il connaissait surtout ces "militants de base" anonymes... qui étaient le dévouement même de l'Espagne ;... il combattait dans la plénitude de son cœur »⁸. La guerra debe dirimir no solo el conflicto del momento entre los dos bandos enfrentados sino también las injusticias de toda la historia moderna del país y, por extensión, los enfrentamientos de clase propios de las sociedades sometidas al capitalismo industrial. La apuesta es demasiado elevada como para poder permitir las vacilaciones y las reconsideraciones. La película, basada en la novela y dirigida por el

⁸ «Para Jaime, que tenía veintiséis años, el Frente popular era la fraternidad en la vida y la muerte. En las organizaciones obreras, en las cuales depositaba una esperanza que no ponía en los que gobernaban su país desde hacía siglos, él conocía sobre todo 'militantes de base' anónimos que estaban entregados a España...él combatía con la plenitud de su corazón.», André MALRAUX, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1937, p. 45.

propio Malraux, lleva esa adhesión a las últimas consecuencias y convierte la muerte de los milicianos en el frente en un motivo para la glorificación de una causa política y social que debe perdurar por encima de las veleidades momentáneas de la historia.

De modo diferente, beneficiándose de una distancia temporal ya considerable con relación a los acontecimientos, la narración de *Cercas* puede emprender el análisis crítico del enfrentamiento civil. Con su implantación concreta a lo largo del tiempo, los sistemas ideológicos cuyo destino se dirimía en la guerra han relevado sus deficiencias y sus excesos y han dejado, por tanto, de estar definidos de manera permanente e inmutable. La narración de *Cercas* interpreta el heroísmo del protagonista Miralles como un signo de la derrota colectiva de una comunidad que fue incapaz de hallar unas reglas de convivencia colectiva que mereciera la pena preservar más allá de las diferencias ideológicas. Miralles pierde la guerra y percibe su actuación heroica en ella como una forma de fracaso personal y se niega, tanto en la versión escrita como filmada del relato, a aceptar cualquier compensación moral y abstracta para su derrota.

El narrador y en particular la narradora de *Soldados de Salamina* (en la versión filmada) saben que su empresa de reconstrucción de un pasado genuinamente excepcional es probablemente fútil. El propio Miralles lo reconoce así. No obstante, los dos narradores insisten en su empeño para conseguir que al menos los actos excepcionales de Miralles y de sus compañeros pervivan en la conciencia colectiva: «Volví a ver a Miralles caminando con la bandera de la Francia libre por la arena infinita y ardiente de Libia, caminando hacia el oasis de Murzuch mientras la gente caminaba por esta plaza de Francia y por todas las plazas de Europa atendiendo a sus negocios, sin saber que su destino y el destino de la civilización de la que ellos habían abdicado pendía de que Miralles siguiera caminando hacia delante, siempre hacia delante»⁹. Para la narración el pasado es más visible y objetivo que el presente porque ha hecho posible la realidad de la paz y el bienestar que disfrutaban los mismos ciudadanos franceses que son indiferentes al destino de Miralles y de los que, como él, arriesgaron su vida por una causa colectiva. La reproducción especular galdosiana se transforma ahora en una reconstrucción que se concibe a sí misma como configuración subjetiva de unos acontecimientos del pasado en los que la conciencia narrativa inscribe su mirada y

⁹ Javier CERCAS, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 195.

perspectiva personales. La entidad supuestamente objetiva y distante de la materia histórica entra en cuestionamiento y queda sometida a la mirada de la nostalgia y la empatía emotiva.

Esta nueva visión de la temporalidad no implica que la narración se haga menos fiable que las versiones representacionales y objetivas de la novela clásica. La diferencia fundamental consiste en la posición epistemológica que la textualidad adopta. En lugar de la ocultación de los procedimientos narrativos y subjetivos de construcción de la narración histórica, el texto se manifiesta abiertamente como un proceso de interpretación hermenéutica personal de unos datos previos que el texto organiza y reconstruye de manera personal y específica. La versión personal de los hechos no equivale a una presentación arbitraria del pasado ya que la narración descarta la opción de raíz positivista de la historia que pretendía establecer una verdad histórica permanente. El narrador aspira a insertar en el discurso histórico la cuña de la visión personal como un componente definitorio y no meramente accesorio de la temporalidad. Conocer el pasado es interpretarlo y visualizarlo desde la perspectiva específica de un observador interesado y no neutral. Esa es la razón de que la guerra civil española y la del Vietnam (en *La velocidad de la luz*) tengan como contexto esos dos acontecimientos determinantes de la historia del siglo XX, y que su foco central no sean los hechos más aparentemente determinantes de esas dos guerras (sus batallas clave como la batalla del Ebro en 1938 o el ataque del Vietcong sobre Saigón) sino lo que esa guerra significó para las vidas individuales de los hombres y mujeres que se vieron afectados por ella. La guerra queda así percibida como un hecho que afecta a la humanidad misma a partir de la brutalidad y la violencia indiscriminada que desencadena de manera general. Lo que este concepto de la historia proporciona no es una respuesta definitiva y clausurada en torno al pasado (al modo en que Galdós y la novela clásica pretendían confiadamente) sino un replanteamiento multipolar y dialéctico del pasado. Lo que el lector pierde en certeza lo compensa adquiriendo un instrumento de apreciación y enjuiciamiento de la historia que hacen más compleja y refinada su visión de la temporalidad pasada.

La historia como narración irónica

Además de poner en práctica la modalidad especular o contra-especular de la historia, la ficción actual puede emprender la revisión y redefinición de las versiones representacionales y objetivizantes de la historia a partir de un tratamiento irónico de hechos determinantes del pasado. Este es el planteamiento que se hace en el núcleo más definitorio de la ficción de Ignacio Martínez de Pisón. Su novela, *Enterrar a los muertos*, presenta una reconfiguración irónica del contexto ideológico de la Guerra Civil Española que ha predominado en la visión convencional del conflicto. Dentro de ese contexto, la demarcación de las fuerzas de la contienda queda dividida entre las fuerzas de la República, legalmente constituida, y las del bando rebelde que es juzgado como un usurpador del poder y como un movimiento regresivo para las esperanzas del proyecto renovador de la República.

El texto de Martínez de Pisón no pone en duda la legitimidad de esta versión de la Guerra Civil y de la evaluación del papel del levantamiento y la posterior dictadura franquista. Opta, no obstante, por dar más relieve en su narración a una nueva apreciación y enjuiciamiento de las fuerzas republicanas, concentrándose, en particular, en las virulentas luchas ideológicas entre los diversos componentes del bando republicano que condujeron a la disensión interna y a su debilitamiento frente al más compacto y unificado movimiento franquista. Esta posición de autocrítica era difícilmente posible durante la dictadura franquista cuando la primacía del derrocamiento del régimen constituía un imperativo estratégico primordial de la oposición al régimen. No obstante, con el término del franquismo y el advenimiento del nuevo sistema democrático, otras posiciones críticas se han hecho factibles.

La novela de Martínez de Pisón reconoce la precedencia de un texto clásico de George Orwell, *Homage to Catalonia*, como una primera ilustración destacada de la necesidad de la evaluación de la conducta y la actuación de las fuerzas republicanas para explicar de manera objetiva las causas del fracaso final de la República. Orwell participó personalmente en los conocidos Sucesos de Mayo en 1937 en Barcelona que culminaron en la lucha armada entre anarquistas y comunistas en la Plaza de Cataluña y el edificio de la Telefónica, ocupado por los grupos anarquistas. Para Orwell ese acontecimiento fue determinante en su evolución hacia una posición ideológica que situaba al sujeto

individual por encima de las directrices de los sistemas y los partidos políticos. La implacabilidad de los servicios secretos soviéticos en contra de sus enemigos ideológicos durante la Guerra Civil lleva a Orwell a rechazar los movimientos políticos que se sometieron voluntariamente al *Diktat* de líderes despóticos por motivos de una estrategia partidista. Orwell destaca por haber sido la primera voz que, de manera abierta y con riesgos considerables, optó por la honestidad personal por encima de las adhesiones incuestionadas a un programa ideológico.

Martínez de Pisón analiza la situación contradictoria e inesperada de un sistema político, en principio al servicio de los grupos desfavorecidos, que acaba sometiéndose a actos de conducta opresivos. El caso del intelectual Pepe Robles, que según el texto se convirtió en una víctima inocente del agente soviético Orlov y sus insidias para la eliminación de los posibles oponentes a la vertiente estalinista del partido comunista, se presenta como la ilustración de una visión de la izquierda española de la época no tanto como una fuerza monolítica a favor de la causa del progreso y la justicia sino como un conglomerado heterogéneo de grupos que responden a las profundas divisiones y enfrentamientos del pensamiento y la política del momento.

Javier Cercas en *Anatomía de un instante* propone una lectura irónica del periodo de la transición española tras la muerte de Francisco Franco y, en particular, de la figura del rey como agente central de esa transición, juzgada durante algún tiempo como un proceso político ejemplar, especialmente teniendo en cuenta la accidentada trayectoria de la historia española moderna en su relación con la instauración de vías democráticas en el proceso político del país. El texto de Cercas acomete una revisión crítica de la clase política española de ese momento a la que desprovee de toda aura de sabiduría táctica para impedir la repetición de los errores característicos de la historia española moderna. Para su análisis, Cercas selecciona el momento determinante del intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981 que enfrentó al país, a una situación-límite colectiva de la que no era posible evadirse.

El golpe aparece presentado como un proceso complejo en el que, de manera característica en Cercas, intervienen agentes y causas antagónicas y dispares de modo que el contexto en que se produce el golpe se explica a partir no solo de sus protagonistas principales, desde el general Armada al teniente coronel Tejero, sino de las circunstancias

de la caótica situación política española del momento. De manera contraria a la versión más extendida en torno a la figura del rey Juan Carlos con relación a la gestación y resolución del golpe, el rey no queda exento de responsabilidad e incluso se sugiere su posible colaboración en una operación política de saneamiento que él podía haber percibido en ese momento crítico como conveniente para la institución monárquica. En un procedimiento de desmitificación del comportamiento en apariencia decidido e incluso heroico del monarca, la posición del rey se presenta en el texto de Cercas como oportunista y regida por la conveniencia personal más que por los intereses del país y del triunfo de la democracia en la sociedad española. Los acontecimientos posteriores de los últimos años en torno a los excesos de la monarquía y del rey en particular han corroborado esta visión. Cercas se distancia de este modo con relación al *mainstream* del discurso histórico en torno a la interpretación de la posición de la monarquía en la Transición y, frente a posiciones que no aceptan ambivalencias respecto a la intervención del rey, propone una configuración del monarca que es más compleja y contradictoria que la versión que atribuye al rey un papel éticamente incuestionable.

De manera paradójica, de entre los diversos protagonistas de la Transición y del golpe del 23 de febrero, es la figura de Adolfo Suárez la que recibe un enjuiciamiento más favorable. Siguiendo una analogía histórica con la película de Roberto Rossellini, *El general Della Rovere*, el texto explora la afinidad existente entre Suárez y el general Della Rovere, el protagonista de la película de Rossellini. Distanciándose de los comentarios críticos de la prensa de la época en torno a Suárez, Cercas percibe en él una capacidad de transmutación de su posición ideológica que le conduce de partícipe activo del franquismo a hábil mediador en el advenimiento de la democracia a partir de los mecanismos creados por el franquismo para impedir la implantación de la democracia en el país. Como Della Rovere, Suárez es capaz de abandonar sus creencias y su imagen previas hasta arriesgar su vida en el hemiciclo de las Cortes en Madrid. De manera paralela a como ocurre en *Soldados de Salamina*, la lectura de Cercas se produce *a contrario*, hasta convertir a un «chisgarabís», mediocre y sin fundamentación ideológica profunda, como había sido siempre el perfil público de Suárez, en un defensor acérrimo del proyecto democrático para el país. En la película de Rossellini, el impostor Bardone acaba siendo un héroe nacional de Italia al identificarse plenamente con la causa de los

partisanos por la que acaba muriendo. Y Adolfo Suárez, más que el rey Juan Carlos o sus colegas parlamentarios (con la excepción de Santiago Carrillo), adquiere dimensiones que le redimen de su pasado de colaboración íntima con el franquismo: «permaneciendo en su escaño mientras las balas zumbaban a su alrededor en el hemiciclo durante la tarde del 23 de febrero, Suárez no solo se redimía él, sino que de algún modo redimía a todo el país de haber colaborado masivamente con el franquismo»¹⁰.

Carlos Ruiz Zafón en *El prisionero del cielo* prosigue la trayectoria, iniciada en *La sombra del viento*, de descalificación de cualquier posible recuperación por vía emotiva o nostálgica de uno de los periodos más siniestros de la historia española moderna: la inmediata posguerra. El personaje de Mauricio Valls actualiza la corrupción colectiva de un tiempo en el que no emergieron más que ocasionalmente seres heroicos que se arriesgaron a oponerse a un régimen opresivo. Por encima de su actividad criminal, Mauricio Valls obtiene el éxito económico y social que fue común en numerosas figuras públicas del franquismo a las que el oportunismo y la manipulación les sirvieron de instrumento para obtener una notoriedad que sus propias cualidades personales no les hubieran concedido. La novela de Ruiz Zafón crea un agente alternativo del cambio, Fermín, que con su personalidad y conducta marginales hace que emerja la opción de la alternativa para la sociedad y la cultura del país. Por vía irónica, la narración hace que sea el propio Fermín el que desenmascare la naturaleza falsa de Valls con un comentario sarcástico que pone de manifiesto la mediocridad y la corrupción que imperaban en la sociedad del momento. Valls es caracterizado como «el que fue ministro de Cultura..., el que salía en la prensa día sí y día no. El gran Mauricio Valls. Autor, editor, pensador y mesías revelado de la intelectualidad nacional»¹¹. La naturaleza fraudulenta de Valls queda contrastada de manera abierta con la fidelidad a los principios de lealtad y generosidad de Fermín que le llevan a arriesgar su propia vida y que la textualidad acaba enaltecendo en una epifanía final. Ese segmento epifánico conclusivo cierra la trayectoria de Fermín de modo ejemplar y se extiende por modo mediado a las generaciones que silenciosamente ofrecieron una resistencia opaca pero tenaz a una situación humana y cultural insostenible.

¹⁰ Javier CERCAS, *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2011, p. 385.

¹¹ Carlos RUIZ ZAFÓN, *El prisionero del cielo*, Barcelona, Planeta, 2011, p. 257.

Desde el ocultamiento y el anonimato a los que se ve obligado una gran parte de su vida, Fermín emerge como una figura de la utopía que logra la realización de los fines de solidaridad y convivencia que sus contemporáneos persiguieron sin demasiado éxito. «Al ver aquel día a mi amigo besar a la mujer que quería se me ocurrió pensar que aquel instante robado al tiempo y a Dios, valía todos los días de miseria que nos habían conducido hasta allí y otros tantos que de seguro nos esperaban de regreso a la vida y que todo cuanto era decente y limpio y puro en este mundo... estaba en la mirada de aquellos dos afortunados que, supe, estarían juntos hasta el final de sus vidas»¹². De este modo, la literatura realiza por vía subliminal lo que la actividad política no pudo obtener nunca: la conjunción del proyecto humano colectivo y la realidad social y política. El horizonte utópico puede seguir perpetuándose no tanto en macro-sistemas como en realizaciones minúsculas y subjetivas que, más allá de sus limitaciones, pueden significar para una conciencia individual que es receptiva a ellos.

La historia anónima de la nación

Según pone de manifiesto el texto de Ruiz Zafón, la reversión de la agencia y el protagonismo de la temporalidad y de la perspectiva de su exposición en la narración se ha convertido en un modelo preferente de la visión de la historia. La narratividad se ha reubicado desde el centro a los márgenes y en el caso español esos márgenes se corresponden con los grupos sociales sometidos a unas circunstancias opresivas tanto en el pasado franquista como en la actualidad más reciente. Los textos de Dulce Chacón, Javier Pérez Andújar y Javier Cercas pueden servir de ilustración.

La voz dormida de Dulce Chacón propone una visión reconstituida de la inmediata posguerra española a partir de un texto que tiene como punto de partida las crónicas personales de mujeres que sufrieron una doble forma de victimización durante ese periodo singularmente siniestro del franquismo. Frente a los relatos que se concentran en las experiencias de los hombres que sufrieron la persecución política, el texto de Chacón opta de manera diferencial por la presentación de las vidas de las mujeres que sufrieron los efectos de la dictadura de manera tan profunda como la de los hombres y, además, lo hicieron sin que fueran objeto de un reconocimiento individual e institucional. La novela

¹² *Idem*, p. 374.

de Chacón otorga una doble agencia a sus figuras: por una parte, les concede la oportunidad de insertarse con pleno derecho dentro del discurso histórico en torno al periodo y vivir, además, abiertamente dentro de él superando el silencio al que se vieron sometidas. Al mismo tiempo, el relato pone de relieve la necesidad de destacar el origen y la naturaleza específicamente femeninos de los testimonios.

El arte confiere de este modo protagonismo histórico a unas mujeres que no habían merecido hasta ese momento más que la indiferencia no solo de los medios institucionales sino también los artísticos. Esta es una historia alejada de la metodología y los procedimientos propios de la historia objetivista y, no obstante, posee una inmediatez existencial excepcional en cuanto que agrega al discurso en torno al periodo de los años cuarenta un componente que había sido olvidado hasta ese momento. Podría argüirse que el texto de Chacón carece del rigor metodológico de una obra propiamente histórica, no obstante, los testimonios que presenta contribuyen a completar los datos de un periodo cuya naturaleza es todavía parcial e incompleta. *La voz dormida* constituye una aproximación renovadora en torno a la agencia y la voz de la historia y produce un descentramiento del foco de atención convencional del relato histórico.

En *Paseos con mi madre* de Pérez de Andújar se intenta también una empresa similar de reubicación de la agencia de la historia, pero en su caso el periodo elegido son los años de la transición democrática y el modo en que el nuevo régimen político y social posterior al franquismo ocasionó un proceso de victimización social y cultural que, en lugar de tener como origen la represión política, se caracterizó por la discriminación y el abandono social y cultural ocurrido en los barrios del extrarradio de la ciudad de Barcelona en los que los nuevos inmigrantes extranjeros sustituyeron a los antiguos inmigrantes nacionales de los años sesenta. *Paseos con mi madre* es una construcción a doble voz al combinar de manera paralela los testimonios del padre del narrador, que sufrió las consecuencias de la inmigración en la época del franquismo, y los inmigrantes más recientes de otras nacionalidades en poblaciones como San Adrián del Besós y Santa Coloma de Gramenet. Los dos textos mencionados ponen de manifiesto que la atribución de voz y agencia a quienes no la han poseído tradicionalmente se ha convertido en un modo preferencial de hacer historia en la ficción contemporánea. La textualidad destaca y da relieve a las formas de épica que subyacen subterráneamente en la marginación y el

silencio históricos y presenta así una alternativa a la antigua épica clásica de los grandes hechos y héroes suprahumanos.

Javier Cercas ensaya una metodología diferencial para hacer un testimonio de la marginalidad en *Las leyes de la frontera*. La novela se concentra en la situación social de los barrios más desamparados de la ciudad de Gerona, pero en este caso quedan elididos los componentes compensatorios de grandeza épica que existen en las obras de Chacón y Pérez Andújar. La ambivalencia moral evaluativa respecto a las figuras marginadas, como El Zarco, sustituye a la proyección magnificante y enaltecedora que todavía puede percibirse de modo indirecto e irónico en *Soldados de Salamina*. Las limitaciones de un medio ético y social sin horizontes abiertos son más poderosas que las opciones de apertura que se manifiestan en las otras novelas mencionadas.

Conclusión. Una historia interactiva

Los tres conceptos de la narración de la historia que he enunciado al principio de mi trabajo siguen vigentes con intensidad variable en la actualidad. No obstante, puede afirmarse que el concepto de la historia como una entidad autónoma de hechos y figuras determinantes a los que la narración se aproxima desde el exterior para poner al descubierto segmentos de un todo que la precede ontológicamente ha dejado de ser el paradigma predominante de comprensión del desarrollo histórico. En su lugar, se ha accedido a una visión interactiva de la historia en la que la narración forma parte íntegra de los hechos narrados y el narrador aporta, como se ha comprobado en los textos analizados, no solo un punto de vista ideológico sino también una intencionalidad selectiva y hermenéutica que condiciona y potencia lo que presenta. No sería procedente afirmar que esta nueva historia interactiva es incompatible con los hechos objetivos. Habría que concebir esta opción más bien como una expansión del campo de la mirada histórica y como un redescubrimiento arqueológico de sectores y voces de la temporalidad del pasado que habían tendido a quedar no solo marginados sino también a ser olvidados por el *mainstream* cultural.

Obras citadas

- BRAUDEL, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, París, Flammarion, 1969.
- CASTELLS, Manuel, *End of Millenium*, Oxford, Blackwell, 1998.
- CERCAS, Javier, *Las leyes de la frontera*, Barcelona, Mondadori, 2012.
- CERCAS, Javier, *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2011.
- CERCAS, Javier, *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- CERCAS, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- CHACÓN, Dulce, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2011.
- HEGEL, G.W, *Elements of the Philosophy of Right*, Cambridge, Cambridge UP, 1991.
- MALRAUX, André, *L'espoir*, París, Gallimard, 1937.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- ORWELL, George, *Homage to Catalonia* . Nueva York, Harvest, 1952.
- PÉREZ ANDÚJAR, Javier, *Paseos con mi madre*, Barcelona, Tusquets, 2011.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Gerona*, México, Porrúa, 1971.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *Un día de cólera*. Madrid, Alfaguara, 2007.
- RENAN, Ernest, "What is a Nation," en *Nation and Narration*, Homi Bhabha ed. Londres, Routledge, 1999.
- RUIZ ZAFÓN, Carlos, *El prisionero del cielo*, Barcelona, Planeta, 2011.