



PARIAS Y RESISTENTES  
La guerra interminable según Almudena Grandes

ARÁNZAZU CALDERÓN PUERTA

**PARIAS Y RESISTENTES**  
**La guerra interminable**  
**según Almudena Grandes**

VISOR LIBROS



## BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/???

### COMITÉ ASESOR:

Carlos Alvar	Luis García Montero
José Manuel Blecua	Araceli Iravedra
Luis Alberto de Cuenca	José-Carlos Mainer
José María Díez Borque	José Romera Castillo
Pura Fernández	Remedios Sánchez García
Teodosio Fernández	Darío Villanueva
Víctor García de la Concha	

*A Pilar y Diego*

Reseñadores: Carmen de la Guardia Herrero, José Jurado Morales

Redactor jefe (en Polonia): Katarzyna Bielawska-Drzewek

Corrección: David Fontanals

Este libro se ha co-publicado con la Editorial de la Universidad de Varsovia  
y ha sido financiado por dicha Universidad

© Cubierta:

© Aránzazu Calderón Puerta

© Visor Libros

Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid  
[www.visor-libros.com](http://www.visor-libros.com)

Editorial de la Universidad de Varsovia:

ISBN (epub): 978-83-235-5357-4

ISBN (mobi): 978-83-235-5265-9

ISBN (pdf): 978-83-235-5249-9

Depósito Legal:

Impreso en España - Printed in Spain

Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

*Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)*

# ÍNDICE

<b>Repensar el pasado violento</b> .....	13
EL <i>BOOM</i> DE LA MEMORIA EN ESPAÑA .....	13
LA VIOLENCIA DEL PERIODO DE POSGUERRA EN LA FICCIÓN REALISTA .....	14
CORPUS Y FIGURA AUTORIAL .....	15
<b>Un lugar central en el campo literario</b> .....	16
DE VÍCTIMAS A SUJETOS POLÍTICOS .....	17
UNA NUEVA MIRADA AL SIGLO XX ESPAÑOL .....	19
ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	20
ENTRE HISTORIA Y LITERATURA: LA NOVELA REALISTA DE LA MEMORIA .....	24
<b>Un género híbrido</b> .....	24
<b>La historia en la novela realista</b> .....	25
<b>La carga afectiva e ideológica del pasado</b> .....	26
CÓMO LEER ESTE LIBRO .....	26
AGRADECIMIENTOS .....	28

## PARTE I: COMPROMISO POLÍTICO, COMUNIDADES Y COLECTIVIDAD

<b>Capítulo 1. La historia (re)creada en la literatura</b> .....	33
1.1. LA HISTORIA YA NO ES LO QUE ERA... .....	35
1.2. EL GÉNERO DE LA HISTORIA .....	38
1.3. ¿HISTORIA RECORDADA, RECUPERADA O INVENTADA? .....	40
1.4. PERSPECTIVAS NARRATIVAS Y TRATAMIENTO DEL TIEMPO .....	42
1.5. PARIAS DE POSGUERRA .....	44
<b>1.5.1. La represión desde dentro</b> .....	45
<i>Fuera de la ley</i> .....	54
<i>Desposeídos</i> .....	56
<i>Dinero llama dinero</i> .....	58

<i>La larga mano del terror franquista</i> .....	62
<i>¡Por rojas!</i> .....	65
1.5.2. Sujetos históricos en formación .....	69
1.5.3. Comunismo y comunidad .....	73
1.5.4. Familias de elección .....	76
1.5.5. Más allá de las víctimas .....	81
1.6. LA RESISTENCIA ES UN ARTE .....	83
1.6.1. La receta adecuada .....	85
1.6.2. La lectura os hará libres .....	87
1.6.3. El secreto está en tu cuerpo .....	100
1.6.4. Con la música a otra parte .....	108
1.7. CONCLUSIONES. RESISTIR ES VENCER .....	113
<b>Capítulo 2. La literatura como (re)creación histórica</b> .....	115
2.1. LA MEMORIA FICCIONALIZADA .....	117
2.2. CÓMO NARRAR EL PASADO .....	127
2.2.1. El caso español .....	127
2.2.2. ¿Desde dónde nos contamos? .....	138
2.3. ENTRE LITERATURA E HISTORIA .....	145
2.3.1. Saberes en contacto .....	146
2.3.2. La novela, proceso investigador .....	149
2.3.3. La historia como conflicto en <i>Episodios de una guerra interminable</i> .....	151
2.3.4. La mirada oblicua de Grandes .....	154
2.3.5. La voz (autorial) de la historia .....	156
2.3.6. Del pasado al presente y viceversa .....	161
2.4. MEMORIA Y NACIÓN .....	163
2.4.1. Crisis de la democracia .....	164
2.4.2. Inversión histórica .....	168
2.4.3. El progreso .....	173
2.4.4. Más allá de la nación .....	179
2.5. CONCLUSIONES. UNA PARTICULAR REVISIÓN DEL PASADO .....	183

PARTE II: (DE)CONSTRUIR LA HISTORIA  
DESDE LAS EMOCIONES Y EL GÉNERO

<b>Capítulo 3. La política de las emociones en <i>Episodios de una guerra interminable</i></b> .....	187
3.1. EMOCIONES POLÍTICAS .....	187

3.2. EMOCIONES RESISTENTES .....	191
3.2.1. El miedo está en el aire .....	192
3.2.2. Dolor emancipatorio .....	195
3.2.3. Indignación y furia, motores de cambio .....	196
3.3. UNA ROMÁNTICA UTOPIA .....	201
3.3.1. Amor y alegría estratégicos .....	202
3.3.2. Amor romántico .....	207
3.3.3. Mujeres enamoradas .....	208
3.3.4. Mitos románticos .....	209
<i>La media naranja</i> .....	210
<i>Hasta que la muerte nos separe</i> .....	211
<i>Eternas pasiones</i> .....	216
<i>¿Libre albedrío?</i> .....	218
<i>Y comieron perdices...</i> .....	221
<i>La perfecta equivalencia</i> .....	221
3.3.5. Amores clandestinos .....	222
3.3.6. Finales «felices» .....	225
3.4. COMUNIDADES EMOCIONALES Y DEVENIR HISTÓRICO .....	233
3.5. CONCLUSIONES. ¿VERGÜENZA U ORGULLO? .....	240

<b>Capítulo 4. Diversidad sexual y genérica</b> .....	245
4.1. PARIAS DE GÉNERO .....	245
4.2. LAS MUJERES, PARIAS (CONSCIENTES) ENTRE LOS PARIAS DEL PASADO .....	251
4.2.1. Mujeres de excepción .....	251
4.2.2. El sexo de la fortaleza .....	254
<i>Golpes y heridas</i> .....	257
<i>¿Cuánto vale tu cuerpo?</i> .....	260
<i>Las locas</i> .....	262
4.2.3. Juntas resistiremos .....	268
4.2.4. Comunidades femeninas .....	272
<i>En el exilio</i> .....	273
<i>En torno a las cárceles</i> .....	275
<i>Desde los márgenes</i> .....	279
4.2.5. Delito y pecado .....	280
4.2.6. A cargo de todo .....	288
4.3. REESCRIBIR LA MASCULINIDAD .....	293
4.3.1. Varones vulnerables .....	294
4.3.2. Vínculo versus genealogía .....	303
4.3.3. Siempre al pie del cañón .....	308

4.3.4. Padres e hijos .....	311
4.4. DISIDENTES SEXUALES .....	315
4.4.1. Entre mujeres .....	315
4.4.2. Homoerotismo masculino .....	318
4.4.3. Bisexualidad .....	326
4.5. CONCLUSIONES. EL GÉNERO DE LA HISTORIA ....	328
<b>Conclusión</b> .....	333
EL CAMPO DE BATALLA SOBRE EL PASADO .....	334
«RESISTIR ES VENCER»: RESISTENCIA, LUCHA ANTIFASCISTA Y MEMORIA .....	336
¿RESISTENCIA EMOCIONAL? .....	342
LO HEROICO: DIVERSIDAD SEXUAL Y DE GÉNERO .....	344
LA NOVELA DE LA MEMORIA EN LA VERSIÓN DE GRANDES .....	347
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	349

## Repensar el pasado violento<sup>1</sup>

### EL *BOOM* DE LA MEMORIA EN ESPAÑA

El principal objetivo de este estudio es (re)pensar diferentes aproximaciones a un pasado marcado por la violencia a través del análisis y la interpretación del proyecto novelístico *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes. De acuerdo con Izquierdo y Díaz (2020), durante las dos últimas décadas se ha producido en España, y no solo en este país, un *boom* del concepto de «memoria» entendida como un reto al monopolio de la historia como disciplina especializada en nuestro conocimiento y saber sobre el pasado. En la actualidad, hay en la sociedad española una imperiosa necesidad de analizar y debatir los acontecimientos del siglo xx desde diferentes puntos de vista para superar el trauma generado por los crímenes masivos cometidos durante la dictadura de Franco, una experiencia extrema que puede mantenerse todavía viva incluso en aquellas personas que no pasaron por ella, de acuerdo con el concepto de «posmemoria» de Marianne Hirsch (2015). El presente volumen pretende teorizar y analizar desde la crítica literaria, y a partir del trabajo con textos literarios concretos, el cambio social que se inicia en España a partir de 2004 con el debate sobre la igualdad y las violencias ejercidas contra las mujeres (que se concreta en una ley de 2007)<sup>2</sup> junto con el debate acerca de la gestión de la denominada «memoria histórica» por parte de las instituciones públicas, que se materializa en la ley de 2007<sup>3</sup>, durante

<sup>1</sup> Publicación en el marco del proyecto de investigación ICRELIT *Intercambios culturales y creación de identidades a través de fuentes literarias, siglos XIX y XX* de la Universidad Autónoma de Madrid (HAR2016-76398-P).

<sup>2</sup> Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres («BOE» núm. 71, de 23/03/2007).

<sup>3</sup> Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura («BOE» núm. 310, de 27/12/2007).

el gobierno del socialista José Luis Zapatero, y que se está revisando actualmente en la nueva propuesta de Ley de Memoria Democrática<sup>4</sup>. Ambos aspectos —género y memoria histórica— están presentes en la ficción objeto de este estudio.

## LA VIOLENCIA DEL PERIODO DE POSGUERRA EN LA FICCIÓN REALISTA

En paralelo al cambio paradigmático respecto a la importancia del pasado para la configuración de las sociedades democráticas actuales, en el ámbito del hispanismo se ha venido diferenciando entre dos géneros literarios: la «novela histórica» (vinculada, en mi opinión, a la memoria cultural) y la «novela de la memoria» (o novela de carácter testimonial, relacionada con el concepto de «memoria comunicativa»)<sup>5</sup>. Esta última surge junto a una concepción de la memoria en la que determinados aspectos del pasado reciente obtienen la doble condición de pasado histórico y presente. Hasta no hace mucho, el primero se consideraba vinculado a la historia y el segundo, a la memoria, y por tanto se oponían el uno al otro (Ruiz, 2020). Sin embargo, hoy en día, esta idea está siendo cuestionada de forma sistemática.

Esta nueva perspectiva es fundamental a la hora de enfrentarnos al ciclo ficcional de Almudena Grandes, conformado por un total de seis novelas que se centran en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, una etapa histórica que, junto a la Guerra Civil, constituye uno de los momentos de mayor violencia en la historia reciente de España<sup>6</sup>. A partir de los años sesenta la dictadura franquista continuó aplicando sistemáticamente métodos represivos contra todo tipo de oposición política, pero de una manera relativamente menos cruenta<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> En tramitación en el momento de escribir estas líneas.

<sup>5</sup> Debemos los conceptos de «memoria cultural» y «memoria comunicativa» a Aleida y Jan Assmann (Aleida Assmann, 1999; Jan Assmann, 1988).

<sup>6</sup> Algunos historiadores hablan incluso de «genocidio franquista». Por ejemplo, véase: Antonio Míguez Macho, «El despertar público de la memoria: en torno al genocidio». En: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 15 de marzo de 2020, pp. 50-51. Disponible en: <journals.openedition.org/mcv/12919>.

<sup>7</sup> En cuanto a esta periodización, en el ámbito historiográfico se suele distinguir entre «resistencia», en referencia a la lucha armada y política en las dos primeras

## CORPUS Y FIGURA AUTORIAL

Almudena Grandes es una de las escritoras más conocidas y populares en España en el momento actual. Ha obtenido reconocimiento tanto por parte del público (sus novelas se venden en amplias tiradas y cuentan con varias reediciones) como por parte de la crítica<sup>8</sup>. Su serie *Episodios de una guerra interminable* constituye una narración particular de las experiencias extremas de los años cuarenta y cincuenta que fueron silenciadas durante y después del periodo transicional debido a un tabú social y cultural que perdura en buena medida hasta la actualidad. Para sobrevivir, los perdedores de la Guerra Civil y sus descendientes se vieron obligados durante décadas a ocultar las consecuencias de su derrota y a someterse a la violencia simbólica imperante desde la victoria del denominado bando «nacional». Dicha violencia simbólica terminó instaurándose como naturalizada en el paradigma cultural del país<sup>9</sup>. El corpus de la presente investigación lo constituyen las cinco novelas del ciclo publicadas hasta el momento, todas ellas editadas en Barcelona por Maxi Tusquets Editores: *Inés y la alegría. El ejército de la Unión Nacional Española y la invasión del valle de Arán, Pirineo de Lérida, 19-27 de octubre de 1944* (2010); *El lector de Julio Verne. La guerrilla de Cencerro y el trienio del terror. Jaén, Sierra Sur, 1947-1949* (2012); *Las tres bodas de Manolita. El cura de Porlier, el Patronato de Redención de Penas y el nacimiento de la resistencia clandestina contra el franquismo, Madrid, 1940-1950* (2014); *Los pacientes del doctor García. El fin de la esperanza y la red de evasión de jefes nazis dirigida por Clara Stauffer, Madrid-Buenos Aires, 1945-1954* (2017); y *La madre de Frankenstein. Agonía y muerte de Aurora Rodríguez Carballeira en el apogeo de la España nacionalcatólica. Manicomio de mujeres de Ciempozuelos, Madrid, 1954-1956* (2020). Estas obras literarias recuperan por medio de la ficción novelesca distintas experiencias de los

décadas tras el fin del conflicto bélico, y «antifranquismo», un concepto vinculado al movimiento estudiantil desarrollado a partir de 1960 (Tébar, 2012).

<sup>8</sup> A modo de ejemplo, recibió el Premio Nacional de Narrativa por *Los pacientes del doctor García* en 2018 y fue galardonada con el *doctor honoris causa* de la Universidad Española de Educación a Distancia (UNED) en febrero de 2020.

<sup>9</sup> Sobre este fenómeno reflexiona Alejandro Amenábar en su película *Mientras dure la guerra* (2019).



miembros de la resistencia antifranquista en el periodo que va aproximadamente de 1940 a 1960. Mi objetivo en el presente estudio es reflexionar acerca de cómo la memoria de este periodo violento es recreada y problematizada en los textos con el fin de contribuir a la cuestión más amplia de las relaciones entre historia y literatura.

### Un lugar central en el campo literario

Como se habrá podido ya deducir, en el centro de mi interés por la obra de Grandes se encuentra la lucha entre diferentes modelos identitarios, basados en la memoria y las emociones, presentes en el género literario de la novela de la memoria<sup>10</sup>. Me interesa en este sentido considerar el contexto contemporáneo de producción de estas obras teniendo en cuenta el lugar central de su autora en el campo literario. Ello me permitirá dilucidar cómo determinados mecanismos narrativos dan forma y restringen las tensiones en torno a la memoria en la sociedad española actual. En particular, preguntándome sobre cómo se negocia la memoria en el proceso de comunicación en la esfera pública, reflexionaré acerca de las condiciones de acceso a la *doxa*<sup>11</sup>: ¿Qué características de los textos de la escritora madrileña permiten que circulen y gocen de tanta popularidad? Al mismo tiempo, me plantearé de qué manera sus narraciones, representativas sin duda de determinado paradigma dominante en la cultura, están determinadas por la ideología<sup>12</sup> y cómo este hecho se vincula a su reconocimiento

<sup>10</sup> En el caso que nos ocupa, confluye con la novela realista, es decir, la prosa de carácter mimético que recrea y codifica acontecimientos verídicos o verosímiles del pasado. En *Episodios de una guerra interminable*, en concreto, se trata de sucesos vinculados al periodo de la Guerra Civil y a la dictadura de Francisco Franco.

<sup>11</sup> La *doxa* en la obra de Pierre Bourdieu se refiere a las opiniones o creencias espontáneas que se presentan como naturales e incuestionables y que, de hecho, son reflejo de la ideología dominante en un momento dado. Véase: Pierre Bourdieu y Terry Eagleton, «Doxa y vida ordinaria», transcripción editada de un debate —perteneciente a la serie «Talking Ideas» («Ideas Habladas») — que tuvo lugar en el Instituto de Artes Contemporáneas, Londres, el 15 de mayo de 1991.

<sup>12</sup> Siguiendo a Terry Eagleton, entiendo por ideología «las formas en lo que decimos y creemos se conecta con la estructura de poder o con las relaciones de poder en la sociedad en la cual vivimos» (1998, p. 13).

social. Como es bien sabido, los productos culturales reproducen y a su vez cuestionan los modelos hegemónicos identitarios. Son, por lo tanto, el lugar por excelencia donde se registran los síntomas del cambio social, adelantando, en cierto sentido, el cambio histórico (Burdíel, 2015). Al analizar el contenido ideológico de estas novelas en base a su carga emocional<sup>13</sup>, me planteo asimismo cuáles son los límites de la representación del periodo de mayor violencia del régimen dictatorial en algunos productos culturales de nuestros tiempos. Por último, otro de los objetivos de mi estudio es explorar dichos productos desde una perspectiva de género. Mi intención es singularizar determinados modos en que nuestras sociedades conciben habitualmente su pasado violento y se enfrentan a él. Ello será posible gracias a la detección de algunos de los guiones genéricos y emocionales, estrechamente entrelazados entre sí, que constituyen parte de la norma cultural a la hora de contar(nos) el pasado, de cara a sensibilizarnos ante su naturalización en la cultura dominante<sup>14</sup>. Una perspectiva crítica que permite, a su vez, destacar la potencial carga subversiva inherente a las obras literarias.

### DE VÍCTIMAS A SUJETOS POLÍTICOS

Partiendo de estas consideraciones, las principales hipótesis de partida de esta investigación son las siguientes:

- 1) *La ficción es una forma compleja de conocer y entender la historia.* Si consideramos la historia y la literatura como fuentes complementarias para conocer el pasado, ¿cuál sería el valor añadido de los textos literarios para este fin? En esta obra los textos literarios no serán considerados solo una fuente complementaria para el conocimiento histórico, sino sobre todo una manera de (re)pensar

<sup>13</sup> Existen diversas aproximaciones teóricas a la temática afectiva. Para esta investigación, me baso en el concepto de «emoción» que propone Sara Ahmed. Para esta autora, las emociones no son estados psicológicos individuales sino prácticas culturales que se estructuran por medio de su circulación en los discursos y prácticas sociales (2010). En concreto, Ahmed se interesa por la norma invisibilizada inherente a los guiones de lo que en la cultura occidental tiende a considerarse una «vida feliz» (2015).

<sup>14</sup> Me sitúo en este sentido en la tradición del pensamiento crítico feminista.

el papel de la estructura narrativa a la hora de recuperar y entender el pasado. Entiendo la ficción, por tanto, como un laboratorio de experimentación de la narración histórica, gracias a la reflexión que genera sobre la estructura narrativa que ordena y sustenta los acontecimientos del pasado<sup>15</sup>. Mi hipótesis inicial es que la estructura organizativa, con su carga emocional y genérica, se vuelve más importante que los propios sucesos, dado que aquella subordina a estos para su comprensión.

- 2) *Comunidades emocionales y cambio histórico*. Estas novelas recuperan la memoria sobre la constitución de determinados grupos sociales en sujetos políticos —mujeres, resistentes antifascistas/antifranquistas, exiliados, minorías sexuales, etc.— que son retratados por Almudena Grandes como comunidades emocionales (Rosenwein, 2006). ¿Qué papel juegan en la fábula las comunidades de elección, entendidas como motor del cambio histórico? ¿Qué función específica desempeña la agencia femenina? ¿Cómo se cuestiona y reinterpreta el concepto de «lo heroico» que se encuentra en la base del discurso totalitario y patriarcal (Sabadell-Nieto, 2011)? ¿Qué concepto de nación se articula en este monumental proyecto novelístico? Y, en consecuencia, ¿cuál es para Grandes el papel de la memoria en la conformación de la identidad nacional?
- 3) *Parias como sujetos políticos*. Describir el pasado desde posiciones subalternas<sup>16</sup> (niños, grupos de excluidos, mujeres, minorías sexuales, etc.) permite visibilizar las relaciones de poder inherentes a la narración histórica tradicional y desnaturalizarlas. En las novelas de la escritora madrileña, colectivos e individuos minorizados adquieren conciencia política, convirtiéndose entonces en parias conscientes (Arendt, 2000, 2009). Para retratar sus experiencias, la escritora recurre al modo narrativo autobiográfico, que registra la experiencia específica de un periodo o grupo social (Erl, 2012). Al introducir a estos colectivos como sujetos políticos de la historia, Grandes presenta una nueva versión del periodo de la posguerra. ¿De qué manera? ¿Hasta qué punto los

<sup>15</sup> Entiendo por «estructura» la selección y ordenación de los distintos elementos que componen un discurso o narración.

<sup>16</sup> Comparto la concepción de «sujeto subalterno» propuesta por Spivak (1998).

protagonistas de sus novelas ocupan posiciones no hegemónicas? ¿Estos textos literarios modifican o refuerzan la narración dominante en España sobre este periodo histórico?

- 4) *Los afectos y su carga ideológica*. El ciclo de novelas *Episodios de una guerra interminable* deconstruye la organización psicológica y cultural que asigna la razón a la esfera pública y política, y las emociones a la privada, puesto que en estas obras son las emociones más que la razón la fuente de socialización y de actividad de los miembros de la resistencia antifranquista. Según Ahmed (2015), en todo discurso las emociones funcionan como figuras retóricas que articulan de manera afectiva determinados valores e ideas. ¿Cuáles son las emociones predominantes en las tramas novelescas de Grandes y qué valores nos transmiten? ¿Cómo se articulan el amor, el miedo o la felicidad en estos textos literarios? ¿Reproducen la carga emocional que la cultura suele atribuirles? ¿Cómo se retratan en el ciclo dos emociones consideradas extremas, como son la furia y la felicidad? Todas las novelas terminan con un final personal «feliz» para sus protagonistas, quienes se casan y tienen hijos y nietos. ¿Cuál es el significado político de dicho cierre en una ficción que busca recuperar para el público actual un periodo extremadamente violento?
- 5) *La memoria como fuerza política*. Habida cuenta del amplio reconocimiento de la escritora que nos ocupa, su trabajo es sin lugar a dudas crucial en la siempre actual discusión en España sobre la denominada «memoria histórica». ¿Cuáles son las características emocionales y discursivas de la serie novelesca que permiten a la autora ocupar una posición hegemónica en la actual comunicación defectiva (Chmielewska, 2019) sobre la memoria? ¿Cómo reproducen estas obras, y al mismo tiempo cuestionan, el *statu quo* naturalizado? ¿Cuál puede ser, en consecuencia, el papel de la memoria (y sus representaciones literarias) como fuerza política en la esfera pública?

## UNA NUEVA MIRADA AL SIGLO XX ESPAÑOL

En su ciclo novelesco, Almudena Grandes recupera determinados acontecimientos históricos —como la invasión del valle de Arán por las

fuerzas antifascistas de la Unión Nacional Española en octubre de 1944, la lucha de la guerrilla en el monte, la organización del movimiento de resistencia comunista en Madrid en los cuarenta, etc.— transformándolos en acontecimientos cruciales del relato histórico nacional. Según Hayden White (2003), ningún acontecimiento histórico es en sí mismo trágico o cómico, sino que su lectura depende únicamente del tipo de estructura narrativa en que el historiador —o la escritora de novelas de la memoria, como es nuestro caso— lo inserte como elemento destacado. De esta manera, el acontecimiento adquiere fuerza explicativa. Teniendo en cuenta que los *Episodios* dirigen la atención de sus lectoras y lectores hacia sucesos específicos del siglo pasado, en este trabajo me detengo en el análisis de los procesos de codificación y descodificación de la narración histórica que tienen lugar en estas obras literarias. El objetivo es desvelar el modo en que la narración ficcional puede alterar la percepción primaria de los acontecimientos representados (White, 2003). Por otra parte, Paul Ricœur destaca también el carácter activo de la operación histórica: «La representación en el plano histórico no se limita a conferir ropaje verbal a un discurso cuya coherencia sería completa antes de hacerse literatura, sino que constituye una operación de pleno derecho que tiene el privilegio de *hacer emerger el objetivo referencial del discurso histórico*» (2010, p. 313; el énfasis es mío). Mi intención es, en consecuencia, responder al siguiente interrogante: ¿Qué significación aclaratoria adquieren los hitos del pasado recreados en estas ficciones como hechos trágicos y determinantes para la comprensión de la historia española del siglo xx?

El carácter innovador del presente proyecto reside en la idea de tratar los textos literarios como una manera compleja de conocer y comprender el pasado reciente. Me interesará, en este sentido, analizar la narración con su carga emocional, la articulación en ella del género, la selección de actores históricos y el sentido de sus acciones, así como el poder del discurso sobre el pasado para articular comunidades y colectivos identitarios. En consecuencia, salen a la luz los juegos de la memoria sobre el pasado histórico y su influencia en la historia como disciplina.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las principales teorías en el ámbito de los estudios de la memoria han sido desarrolladas desde la primera mitad del siglo xx por destacados

pensadores como Walter Benjamin o Maurice Halbwachs. El primero, en su ensayo de 1936 «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov», señalaba que las narraciones individuales dan forma a una tradición oral que genera una continuidad intergeneracional. Se refiere, por lo tanto, a la dimensión social de la memoria. Por su parte, Halbwachs destaca la importancia de la memoria colectiva como un proceso sin fin, subrayando el importante papel del lenguaje para la construcción de cualquier tipo de memoria (1925). De acuerdo con sus reflexiones, todo intento de homogeneizar las narraciones sobre el pasado supone una forma de reforzar la continuidad del colectivo. En los años ochenta, Pierre Nora escribió su principal obra, *Lieux de mémoire*, en la que examinaba los *loci* de la memoria de la nación francesa: lugares geográficos, monumentos, edificios, obras de arte, figuras históricas, actos simbólicos, aniversarios, etc. Por otra parte, Aleida y Jan Assmann diferenciaron entre «memoria comunicativa» (vinculada a la actividad cotidiana y a las interacciones intergeneracionales) y «memoria cultural» (memoria ritual sobre acontecimientos lejanos que están presentes en la cultura). En *Erinnerungsräume* (1999) Aleida Assmann distinguía además entre «memoria de almacenamiento» (o «memoria pasiva») y «memoria funcional» (o «memoria viva»). Por último, el psicoanálisis ha contribuido en gran medida a las teorías en el ámbito de los estudios de la memoria, siendo una de las principales aportaciones el concepto de «posmemoria» de Marianne Hirsch (2015).

Después de trabajar durante varios años en un grupo de investigación dedicado al estudio de la literatura polaca sobre el Holocausto, pretendo alejarme de la principal tendencia que prevaleció en la crítica de los años noventa, la cual afirmaba la imposibilidad de expresar el exterminio y las violencias extremas del siglo xx europeo. Asimismo, evitaré una perspectiva universalista que nos sitúa en lo que Bourdieu denomina «monopolio de la universalidad», es decir, una construcción teórica supuestamente incluyente que sin embargo no tiene en cuenta las condiciones económicas y sociales que dan acceso a la condición de sujeto (2006, p. 102). Por último, cuestionaré el modelo teórico dominante de la memoria en lo que respecta al pasado histórico, que podría describirse como expresivo o monológico (Chmielewska y Calderón Puerta, 2019). Según este paradigma, la memoria es la expresión de un sujeto limitado tanto social como culturalmente, y cuyas experiencias —internalizadas y sometidas a transformaciones— se convierten en

narración. Esta «internalización» del monólogo se convierte al mismo tiempo en una garantía de autonomía y autenticidad. Una memoria así concebida busca dar testimonio del pasado. A pesar de los importantísimos logros aportados por todos estos enfoques, el presente estudio se propone indagar en uno nuevo basado en la mirada que emerge desde el cruce o las fronteras entre los estudios históricos y literarios.

En el campo de estos últimos, en sus trabajos Astrid Erll ha subrayado el papel de la literatura como una forma específica de memoria. Para ella, la memoria cultural es el ámbito de interrelación entre presente y pasado en los contextos socioculturales. Erll destaca asimismo la importancia de la literatura en la creación de un marco para la memoria cultural (2012) y desarrolla una teoría propia sobre la retórica de la memoria colectiva que ha sido adaptada al contexto hispánico por Hans Lauge Hansen (2015).

En España, uno de los principales temas de debate en los últimos tiempos ha sido el cuestionamiento del paradigma cultural de la transición a la democracia (véase, por ejemplo, Ros, 2014; Naval y Carandell, 2016 o Moszczyńska-Dürst, 2017). En otras áreas culturales se han realizado estudios semejantes, como los dedicados a la memoria sobre Europa Central y del Este (véase por ejemplo, Haan, 2016 o Chmielewska, Mrozik y Wołowicz, 2018). Con todo, a pesar de las numerosas investigaciones sobre memoria, literatura e identidad realizadas durante las últimas dos décadas en el ámbito del hispanismo desde perspectivas como los géneros literarios (véase, por ejemplo, Bertrand de Muñoz, 1996; Hansen y Cruz Suárez, 2012), la memoria colectiva (Masiello, 1997; Colmeiro, 2005; Macciuci y Pochat, 2010) o la perspectiva de los estudios de género (Sánchez, 2009; Oliver-Williams, 2012; Nash, 2013; Bonatto, 2014, entre otros), hasta hoy no se ha llevado a cabo una investigación desde la interseccionalidad de la historia, la literatura y la sociología que se centre en la carga emocional de la representación de los acontecimientos violentos del pasado en combinación con la perspectiva de género.

Por otra parte, vale la pena recordar que el género literario de la novela realista de contenido histórico tiene sus orígenes en el siglo XIX. En España, el modelo por excelencia lo constituyen los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós, los cuales han inspirado la serie *Episodios de una guerra interminable*, como ha señalado la propia Almudena Grandes en numerosas ocasiones. Existe una ingente cantidad de estudios

filológicos sobre este género literario, así como sobre Galdós, en el ámbito del hispanismo (véase, por ejemplo, Blanco, 1978; Labanyi, 1993).

Por añadidura, numerosos artículos, capítulos en volúmenes colectivos, tesis doctorales y contadas monografías se han dedicado a la obra de Almudena Grandes desde la crítica literaria (véase, por ejemplo, Gracia y Ródenas, 2011; Hélédut, 2018) o la perspectiva de género (por ejemplo, Potok-Nycz, 2009; Redondo Goicochea, 2009). Sus novelas y relatos son objeto de debate como parte de la denominada «moda de la memoria» en la literatura española (véase Becerra Mayor, 2015; Corbalán, 2017; Talaya y Fernández, 2017). Del mismo modo, se publicó una recopilación de sus artículos de opinión en 2019 y hay disponibles en la red muchas entrevistas con la escritora (por ejemplo, Calderón Puerta y Moszczyńska-Dürst, 2016; Jaekel, 2018), una persona muy activa y conocida en la esfera pública. La serie *Episodios de una guerra interminable* ha suscitado el interés de algunos artículos publicados en revistas hispanistas y de estudios literarios durante los últimos tiempos, en concreto sobre temas como la lucha de guerrillas (por ejemplo, Sánchez Zapatero, 2011; Montiel, 2017; Jurado, 2018), en el marco de la memoria histórica (Lindström, 2010; Hansen, 2015) o la estética realista (véase Charlon, 2012; Siñeriz, 2017). Sin embargo, cabe observar que todos estos estudios se centran únicamente en algún aspecto particular o en una novela concreta de la serie y no en su conjunto<sup>17</sup>.

La propuesta de este estudio constituye una invitación a intercambiar perspectivas y herramientas teóricas de disciplinas tradicionalmente separadas para cuestionar las formas en que nuestras sociedades conciben y naturalizan su pasado violento, problematizando al mismo tiempo los hábitos adquiridos en nuestras diferentes especialidades académicas. El carácter pionero de mi trabajo consiste en proponer un cruce entre los estudios literarios y la disciplina histórica, combinando para ello el giro afectivo en los estudios de la memoria con la perspectiva de género.

<sup>17</sup> La monografía de Lorraine Ryan *Gender and Memory in the Postmillennial Novels of Almudena Grandes* (2021) se centra en las novelas: *Los aires difíciles*, *El corazón helado*, *Inés y la alegría*, *El lector de Julio Verne*, *Las tres bodas de Manolita* y *Los pacientes del doctor García*.

## ENTRE HISTORIA Y LITERATURA: LA NOVELA REALISTA DE LA MEMORIA

### Un género híbrido

Uno de los objetivos principales del presente volumen es problematizar cómo se articulan en la actualidad las experiencias traumáticas del pasado en la novela realista de la memoria, reflexionando, por un lado, acerca de la manera en que la violencia es (re)creada en el texto (es decir, acerca del modo de representación literaria de los acontecimientos violentos del pasado); y por otro, sobre la función de la literatura como un tipo concreto de narración sobre el pasado histórico. Para todo ello, centraré mi análisis en el carácter híbrido de la novela realista de la memoria situándome en la frontera entre dichos ámbitos de conocimiento. Como afirman algunos historiadores franceses (Boucheron, 2010; Bouju, 2010), la novela puede ser una herramienta interesante para dicha reflexión. Desde mi perspectiva, esto es especialmente cierto en el caso de la novela realista de la memoria<sup>18</sup>, un género literario a medio camino entre la historia (que requiere de la documentación para legitimizar su discurso) y la memoria, basada, entre otros, en la recuperación del sufrimiento de las víctimas como garantía de verosimilitud (Izquierdo y Díaz, 2020) y su capacidad para desestabilizar narraciones hegemónicas.

Con mi aportación busco precisamente cuestionar los límites entre historia y literatura en el marco de la novela teniendo en cuenta que, como señala Isabel Burdiel (2015), ambas se caracterizan, ahora más que nunca, por una impregnación recíproca. La misma investigadora destaca que, desde el realismo decimonónico —género en el que, como ya se ha mencionado, se inspira Almudena Grandes para su ambicioso proyecto narrativo— se ha producido un cruce de objetivos, intereses y estrategias narrativas entre discurso histórico y novelístico. Así, pues, resulta evidente que, en algunas de sus novelas, las escritoras y escritores españoles buscan activar narraciones que cuestionen el discurso historiográfico tradicional (véase al respecto Hansen y Cruz, 2012 y 2015). Por ello, la presente investigación indaga en los posibles significados

<sup>18</sup> El término no funciona como tal en el ámbito filológico. Lo acuño yo, aunque no es más que la suma de dos conceptos ya preexistentes: los de «novela de la memoria» y «novela realista».

de la representación del pasado como conflicto en el género de la novela realista. Este aspecto es especialmente relevante en el caso de la producción novelística de Grandes, teniendo en cuenta que la escritora es licenciada en Geografía e Historia (es decir, cuenta con formación académica específica) y que, a la hora de escribir sus novelas, lleva a cabo un exhaustivo trabajo de documentación en archivos y fuentes históricas, aplicando una metodología propia de los profesionales de la historiografía y recurriendo, asimismo, a la historia oral.

### La historia en la novela realista

*Episodios de una guerra interminable* supone un ejemplo paradigmático de cómo la novela de la memoria actual recrea de manera compleja el pasado, porque en ella, al igual que en la escritura histórica, «[e]l tiempo se acorta, se seleccionan y se destacan ciertos detalles, se concentra la acción, las relaciones se simplifican, no para alterar [deliberadamente] [...] los acontecimientos sino para [...] dotarles de significado» (Lowenthal, 1998, p. 218). Este género literario permite la exploración del significado social de personajes singulares y anónimos, recuperando de este modo las zonas de lo subjetivo, lo íntimo, las emociones, etc. (Burdiel, 2015) —es decir, el dialogismo característico de la novela para Bajtín (1989)— y al mismo tiempo todo aquello que tradicionalmente quedaba fuera de la historia oficial. «Un proceso estrechamente asociado, y coadyuvante», nos recuerda Isabel Burdiel, «a la construcción de las esferas, artificialmente separadas, de lo público y lo privado, lo personal y lo colectivo, las pasiones y los intereses» (2015, p. 264). La interrelación de tales esferas en el tejido argumental del texto literario demuestra hasta qué punto «la Historia (con mayúsculas) ocurre dentro del relato de ficción y, como tal, inevitablemente, *ocurre como conflicto*» (p. 278; la cursiva es mía). La novela es, por tanto, un espacio privilegiado para registrar versiones específicas del pasado y las emociones que se vinculan a las mismas. Es el caso, en particular, de aquellas obras inspiradas en el modelo de la novela realista del siglo XIX, asociada tradicionalmente a una determinada concepción de la nación, por lo que su estructura narrativa se interrelaciona de manera estrecha con la articulación de la identidad colectiva en el momento de su escritura.

## La carga afectiva e ideológica del pasado

Por otra parte, debemos recordar que los productos culturales nunca son autónomos con respecto a la matriz ideológica que los generó y, por tanto, también toda ficción está determinada por la ideología de su época. En este sentido, los textos literarios siempre dicen más de lo que creen decir, pues incluyen también lo no-dicho o no-decible (incluso lo no-imaginable) en el contexto de su producción (Angenot, 1998). El giro emocional y afectivo en las humanidades y las ciencias sociales nos ha hecho conscientes de que las emociones son un excelente vehículo en la consecución de este fenómeno. Por ello, otro de los objetivos del presente libro es analizar la presencia de aspectos afectivos en la serie *Episodios de una guerra interminable* para descubrir los vínculos con el discurso dominante y, en consecuencia, con el contexto social y los co-textos de su producción. ¿Cuáles son los mecanismos narrativos y emocionales que la autora activa en su prosa para afectar a quien lleva a cabo el acto de lectura? ¿Qué discursos ideológicos vinculados a las emociones están presentes en estas novelas? Una de mis hipótesis de partida es que tanto la narración como las emociones en ella articuladas están sujetas a una determinada concepción del género; este trabajo busca evidenciar de qué manera. Los estudios de género nos sirven, en este sentido, como un modelo de percepción de lo no hegemónico, lo cual nos permite a su vez evidenciar los vacíos, las fisuras, las nuevas propuestas y una aproximación crítica a las emociones presentes de manera reiterada en estos textos literarios.

## CÓMO LEER ESTE LIBRO

El presente volumen se divide en cuatro capítulos cuyas problemáticas están claramente interrelacionadas entre sí, aunque cada uno de ellos se centra en determinada temática en particular. Por ello, la lectora o el lector es libre de elegir concentrarse en aquellos que le resulten más próximos a sus intereses, a saber:

El capítulo 1 supone un análisis de los aspectos particulares del pasado histórico que se recrean en *Episodios de una guerra interminable*. El foco de atención se dirige sobre todo a la manera en que estas novelas cuentan el período de la posguerra española desde la perspectiva

particular de las y los resistentes antifranquistas. En efecto, en estas ficciones se retrata su experiencia como víctimas de exclusión social y cultural. Sin embargo, lejos de sufrir de manera pasiva las violencias de la dictadura, sus protagonistas conforman comunidades propias de elección y logran generar cierto cambio histórico. De este modo, las víctimas de la represión del régimen son representadas como sujetos políticos activos.

Por su parte, el capítulo 2 se centra en los recursos literarios elegidos por Almudena Grandes a la hora de representar este periodo extremadamente violento, como por ejemplo los modos autobiográfico, antagónico e histórico (Erll, 2012). En concreto, me interesa reflexionar sobre el género híbrido de la novela realista de la memoria, que considero particularmente interesante por hallarse a medio camino entre historia y literatura. Desde ese lugar, de gran potencial creativo, interpreto a lo largo del capítulo algunos motivos y figuras recurrentes en la serie novelística, examinando la transformación existencial que en las distintas tramas experimenta el o la protagonista y cómo afecta a su papel en la historia como agente generador de cambios sociales. Me interesan especialmente las fluctuaciones de ese «yo» que narra, que es indudablemente la perspectiva narrativa predominante en las obras. Busco asimismo dar respuesta a las cuestiones de cómo se representa la nación en este ciclo de la memoria y en qué consiste el aplazamiento utópico que, en mi opinión, lo caracteriza.

A continuación, desde la perspectiva del giro afectivo, analizo la presencia de distintas emociones en los *Episodios* y sus valores implícitos. Así, el capítulo 3 está dedicado, entre otros aspectos, a la representación del miedo como base del contrato social en el que operó la dictadura de Franco, al amor como estrategia de resistencia en la ficción de Grandes —por ejemplo, recurriendo a los mitos de la resistencia y del amor romántico—<sup>19</sup> o a la indignación como motor de emancipación. Finalmente, me pregunto por la razón del final familiar como promesa de felicidad, un elemento común a todas las novelas analizadas.

<sup>19</sup> En este trabajo entiendo el amor en sentido amplio, es decir, como el desarrollo de vínculos afectivos entre individuos particulares o en el marco de una comunidad, aunque coincido con Braidotti (2020) en que nuestras relaciones incluyen asimismo a los animales y el entorno geológico, natural y tecnológico.

En el último capítulo analizo la serie novelesca desde una perspectiva de género, planteándome, en primer lugar, cuál es el papel de las relaciones y las comunidades femeninas en las distintas tramas. Me detengo, además, en la presencia en las mismas de distintos parias de la diversidad sexual, quienes —tal y como yo lo veo— son representados como parias conscientes (Arendt, 2000, 2009) de la posguerra: ¿En qué consiste su agencia? ¿Se articula esta última como acción y autonomía, o más bien con un «yo» relacional, emocional y corporal?

## AGRADECIMIENTOS

Este libro no habría llegado a las manos del público lector sin la ayuda de muchas personas a las que me gustaría mostrar aquí mi gratitud.

La escritura del manuscrito fue posible gracias a una estancia de investigación entre 2019 y 2020 en el centro de investigación ADHUC—Teoría, Género y Sexualidad de la Universidad de Barcelona. Su directora, Helena González, aparte de realizar una atenta y crítica lectura del capítulo 3, me ha apoyado a lo largo de todo el proceso con su erudición, estímulo y paciencia. Para ella mi agradecimiento sin límites y este libro, que le debía.

Mi último mes de estancia investigadora en 2020 fue posible gracias a una beca Giner de los Ríos en la Universidad de Alcalá. La invitación de la directora de su Departamento de Filología, Comunicación y Documentación, Ana Casas, lo hizo posible. Recordaré siempre con especial cariño nuestros *fantásticos* encuentros con escritoras de lo insólito en Alcalá de Henares (organizados por ella y David Roas), los cuales compensaron de manera muy amena el exceso de realismo del corpus objeto de mi investigación.

No puedo dejar de dedicar unas palabras de gratitud a la autora del mismo, Almudena Grandes, quien en todo momento se ha mostrado en extremo generosa, dispuesta a compartir materiales —incluso inéditos— para este trabajo y encontró tiempo para debatir conmigo sobre las novelas y aclararme algunas dudas.

Asimismo, debo dar las gracias a varias colegas y amigas por su atenta lectura de distintas partes del libro y sus comentarios críticos. En primer lugar, a Meri Torras, profesora titular de Teoría de literatura

y Literatura comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona, por leer el capítulo 1 en su primera versión y acogirme (en todos los sentidos). También gracias a Ángeles Encinar, catedrática de Literatura española en la Saint Louis University y académica correspondiente de la RAE, por su lectura de gran parte del capítulo 2, así como por sus siempre sabias respuestas a todas mis consultas y, sobre todo, por su cariño. A Katarzyna Moszczyńska-Dürst, catedrática de Literatura española contemporánea en la Universidad de Varsovia y con quien comparto tándem investigador en la capital polaca, por sus observaciones sobre el capítulo 4. Sus consejos, disponibilidad y respaldo han impulsado desde sus inicios este proyecto. Por último, a nuestra compañera Agnieszka Flisek, por su revisión de la introducción y las conclusiones.

Quisiera dedicar también unas líneas a mis colegas del grupo de investigación GENIA *Género, identidad y discurso en España y América Latina* del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. Todos los debates sobre fragmentos de mi investigación en curso me sirvieron para reflexionar y plantear nuevas perspectivas y preguntas. Gracias por ello a Dominika Jarzombowska, Marcin Kołakowski, Ana Garrido, Marcos Arcaya, Mariola Pietrak y Aleksandra Goćławska.

Para terminar, quiero expresar mi gratitud a mis padres por el apoyo que han brindado siempre a mi carrera profesional a lo largo de los años. En este caso, en concreto, por la labor de cuidados por ellos realizada para con su nieta, lo cual permitió que mi trabajo en las bibliotecas españolas no se viera interrumpido en los periodos de enfermedad, tan frecuentes en algunas etapas infantiles.

Por último, quiero dar las gracias a mi compañero principal en este viaje, Tomek. Por su sostén incondicional y especialmente por su compromiso feminista con la igualdad real, que en la práctica ha supuesto descompensar a menudo a mi favor el supuesto cincuenta por ciento de las tareas domésticas y las obligaciones de la pater/maternidad.

PARTE I  
COMPROMISO POLÍTICO,  
COMUNIDADES Y COLECTIVIDAD



# Capítulo 1

## La historia (re)creada en la literatura<sup>1</sup>

«Mirad», dice el historiador, «el pasado obedece a mi interpretación».

KEITH JENKINS, *Repensar la historia*

La etiqueta denigrante de «rojo» pasó en la posguerra a designar no sólo la filiación política de izquierdas de otros tiempos, sino una suerte de «suciedad», el hecho de ser distinto, de ser un paria.

MICHAEL RICHARDS, *Un tiempo de silencio*

En el presente capítulo pretendo indagar acerca de los límites, cada vez más borrosos, entre dos disciplinas —historia y literatura— que se caracterizan ahora más que nunca, según Isabel Burdiel (2015), por una impregnación recíproca. La misma investigadora destaca que, desde el realismo del siglo XIX —género en el que se inspira Almudena Grandes para su ambicioso proyecto narrativo *Episodios de una guerra interminable*—, se ha venido produciendo un cruce de objetivos, intereses y estrategias narrativas entre el discurso histórico y el novelístico.

El ciclo de novelas de la memoria de Grandes recupera acontecimientos —como la invasión del valle de Arán por parte de las fuerzas de la Unión Nacional Española en octubre de 1944; la lucha armada de los maquis en el monte; la vía diplomática como último recurso para el Gobierno republicano en el exilio tras el fin de la Guerra Civil, etc.— transformándolos en hitos de la historia nacional, en momentos cruciales que adquieren un valor simbólico. Tal y como afirma Hayden White en su obra *El texto histórico como artefacto literario*, ningún acontecimiento histórico es en sí mismo trágico o cómico, sino

---

<sup>1</sup> Una primera versión de parte de este capítulo se publicó en *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 2020, vol. 8, núm. 2.

que depende únicamente del tipo de estructura narrativa en el que el historiador (y, por ende, la escritora de novela de la memoria) lo sitúe como elemento destacable, adquiriendo con ello «fuerza aclaratoria». Focalizando la atención del lector en determinados sucesos en particular, la escritora madrileña lleva a cabo un proceso de codificación y recodificación de la narración histórica durante el cual se corrige la percepción primaria de los acontecimientos representados. En este sentido, Paul Ricoeur destaca también el carácter activo de la operación histórica: «La representación en el plano histórico no se limita a conferir ropaje verbal a un discurso cuya coherencia sería completa antes de hacerse literatura, sino que constituye una operación de pleno derecho que tiene el privilegio de *hacer emerger el objetivo referencial del discurso histórico*» (2010, p. 313; el énfasis es mío). El objetivo del presente capítulo será, en consecuencia, responder a la pregunta: ¿Qué significación o fuerza aclaratoria adquieren los hitos del pasado recreados en la ficción de Almudena Grandes como acontecimientos trágicos y hechos determinantes para la comprensión de la historia española del siglo xx?

La serie *Episodios de una guerra interminable* supone un buen ejemplo de cómo la novela memorialista actual plantea una manera compleja de (re)crear el pasado, pues, al igual que en la labor del historiador, en este discurso «el tiempo se acorta, se seleccionan y se destacan ciertos detalles, se concentra la acción, las relaciones se simplifican, no para alterar [deliberadamente] [...] los acontecimientos sino para [...] dotarles de significado» (Lowenthal, 1998, p. 218). Este género literario permite, siguiendo de nuevo a Burdiel (2015), la exploración del significado social de personajes singulares y anónimos, recuperando de este modo las zonas de lo subjetivo, lo íntimo, las emociones, etc. —es decir, la polifonía característica del género novelístico para Bajtín (1989)— y al mismo tiempo todo aquello que tradicionalmente quedaba fuera de la historia oficial. Se trata de «un proceso estrechamente asociado, y coadyuvante», nos recuerda la historiadora, «a la construcción de las esferas, artificialmente separadas, de lo público y lo privado, lo personal y lo colectivo, las pasiones y los intereses» (p. 264). La interrelación de estas esferas en el tejido argumental del texto literario demuestra hasta qué punto «la Historia (con mayúsculas) ocurre dentro del relato de ficción y, como tal, inevitablemente, *ocurre como conflicto*» (p. 278; el énfasis es mío). Teniendo en cuenta estas premisas, debemos plantearnos la siguiente cuestión: ¿Cuáles

pueden ser los posibles sentidos de la representación del pasado en la novela cuando la autora construye una perspectiva alternativa a la de la narración historiográfica dominante y comúnmente aceptada?<sup>2</sup>

### 1.1. LA HISTORIA YA NO ES LO QUE ERA...

Para Keith Jenkins, la historia, más que una disciplina, es un «campo de fuerza», «una serie de formas de organizar el pasado por y para partes interesadas que siempre proceden de algún lugar y con un objetivo [...]». Es un campo que incluye y excluye de manera variada, que centra y margina interpretaciones del pasado de formas y grados que refractan el poder de quienes las defienden» (2009, p. 1). En efecto, toda narración que recrea el pasado (también la literaria) implica la participación en una pugna simbólica en torno al significado del mismo y su valor.

Como recuerda Jesús Izquierdo (2019), la historia nació como ciencia a mediados del siglo xix al servicio del Estado-nación con el fin de legitimizar el nuevo poder político y el *statu quo* que este quería imponer. Sin embargo, desde hace algún tiempo, y sobre todo con el progresivo aumento de la presencia de las nuevas tecnologías en nuestras vidas, se ha producido una eclosión de prácticas diferentes de la historia y de modos de divulgación de la misma que van mucho más allá del ámbito académico. Ha surgido, de este modo, el concepto de «historia pública», es decir, la idea de la co-construcción del saber histórico, cuyo objeto de estudio pasa a ser constituido a partes iguales entre los historiadores (considerados hasta hace bien poco de manera elitista como los «especialistas» indiscutibles en la materia) y el público (Brise, 2019). Ello viene provocado por el imperativo urgente de que la historia, además de recuperar e interpretar datos para acercarnos a periodos del pasado hoy inaccesibles, responda a problemas actuales. Como subraya Maryline Crivello (2019), las y los historiadores ya no

<sup>2</sup> Según la propia Almudena Grandes, el punto de vista de la cultura oficial sobre la guerra y la posguerra se sigue nutriendo en gran parte de la historiografía franquista (Calderón Puerta y Moszczyńska-Dürst, 2016). En el contexto de estas reflexiones, en 2020 se constituyó la Asociación Española de Historia Pública con el objetivo, según su manifiesto, «de contribuir al debate sobre los usos colectivos del pasado y a la democratización de la razón y el conocimiento históricos».

tienen el monopolio de la historia; en la esfera pública hay numerosos actores que producen una concurrencia de versiones del pasado que entran en conflicto entre sí.

Según Izquierdo, este fenómeno está relacionado con la conciencia por parte de algunos sectores de la sociedad de que la construcción del relato histórico es una forma de poder y de que dicho relato no constituía una narración igualitaria, dado que tradicionalmente refleja y reproduce la jerarquía social imperante. De ahí que se haya producido el estallido de la historia popular entre aquellas y aquellos que necesitan representarse a sí mismos. Al venirse abajo el mito ilustrado de la igualdad en su presupuesto democrático, la disciplina histórica ya no puede pretender monopolizar el objeto de su estudio. A modo de ejemplo de tal actividad memorialista compartida encontraríamos agentes y productos de diversa índole, como: las distintas iniciativas desde la sociedad civil para la recuperación de la memoria histórica; programas de radio, documentales de televisión y popularizadores en YouTube; formatos más desenfadados, como el cómic, o de carácter lúdico, como los videojuegos; creaciones artísticas diversas (escultura, pintura, creación fílmica, *performance*, ficción novelesca, arquitectura...). Todos estos productos culturales contribuyen a conformar una red que moldea nuestro imaginario sobre el pasado, en continua transformación.

Coincidiendo con estos procesos, cabe destacar uno de los varios giros que ha dado la ciencia historiográfica en las últimas décadas y que podríamos denominar «subjetivo-emocional». Según Enzo Traverso (2018), es posible percibir en los últimos años una eclosión de los relatos autobiográficos por parte de historiadoras e historiadores. En ese sentido, reflexiona acerca del nuevo lugar que los académicos otorgan a su propia subjetividad a la hora de escribir sobre el pasado. Se alejan para ello de la metodología tradicional, según la cual se considera que el o la profesional de la historia debe guardar una distancia respecto a su objeto de estudio precisamente para otorgar un carácter «objetivo» y, por tanto, «científico» a su narración. Siguiendo criterios positivistas y cientificistas, desde los inicios de la disciplina y hasta la actualidad, la narración histórica tiende a considerarse «objetiva» y debe escribirse en tercera persona<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> La supuesta «objetividad» en los trabajos de investigación en general, y en humanidades y ciencias sociales en particular, ha sido ampliamente cuestionada, entre otros, por Edward Said en su obra de referencia *Orientalismo*. El posiciona-

La regla, como señala Traverso (2018), era la sublimación del historiador. La historia era conceptualizada como un discurso crítico sobre el pasado que debía ser tratado con distancia por parte del especialista. Se pensaba que, para reconstruir los hechos, había que separarlos de las emociones que los rodean.

En la actualidad, por el contrario, se está produciendo una «recuperación» de las emociones de los actores del pasado, permitiendo que el lector o lectora de historia se identifique con ellos. En opinión del historiador italiano, para reconstruir la dimensión emocional de los movimientos colectivos, hay que escribir una historia que recupere también la risa y las lágrimas, construyendo un relato «auténtico» desde una posición externa. Para ello se está desarrollando una nueva metodología: una concepción literaria de la historia que reconoce los rasgos comunes entre literatura e historia y que, por añadidura, toma modelos literarios y cinematográficos para su desempeño. Este aspecto, por el que se interesó en muchos de sus trabajos Hayden White, ha sido denominado el «giro lingüístico» de la historia. Estamos, a fin de cuentas, ante un «giro emocional y subjetivo» que lleva produciéndose en el conjunto de las humanidades y las ciencias sociales desde hace tiempo, en gran medida por influencia de las corrientes de pensamiento y estudio feministas<sup>4</sup>.

A la luz de estas reflexiones, podemos afirmar que estamos ante una evidente aproximación entre ambas esferas, la histórica y la literaria: la historia se aproxima en sus planteamientos a la literatura, mientras que la ficción memorialista parece querer suplir lagunas y vacíos dejados por la disciplina historiográfica. En este sentido, la creación novelística y cinematográfica inspirada en la Guerra Civil y el franquismo lleva décadas jugando un papel relevante en la recuperación y visibilización de las violencias del siglo xx y, sobre todo, influyendo en el imaginario histórico colectivo de la sociedad española por medio de su recurrente presencia en la esfera pública.

miento ideológico de quien lleva a cabo una investigación, según Said, es inevitable a la hora de realizar su labor, ya que al seleccionar los materiales y adoptar una determinada perspectiva y problemática, se está realizando de hecho una elección política en un sentido u otro.

<sup>4</sup> En este sentido, cabe destacar la labor del Centro de investigación ADHUC - Teoría, Género y Sexualidad de la Universidad de Barcelona.

El éxito de ventas y de crítica de *Episodios de una guerra interminable*<sup>5</sup> puede tener como explicación, entre otros, una fuerte necesidad generalizada de cambio a la hora de enfrentarnos al pasado reciente más oscuro. El debate en España acerca de la gestión de la denominada «memoria histórica» por parte de las instituciones públicas (que se materializa primero en la ley del gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero en 2007 y en la nueva propuesta de Ley de Memoria Democrática de 2020) coincide en su origen con aquel que se inicia a partir de 2004 sobre la igualdad de género y las violencias ejercidas contra las mujeres (que dio lugar a la ley de violencia de género de ese mismo año 2007). Ambos aspectos están muy presentes en la serie novelesca objeto de estudio.

## 1.2. EL GÉNERO DE LA HISTORIA

¿Es el saber histórico el albacea universal del pasado?, se preguntaba Françoise Collin en su ensayo de 1995 «Historia y memoria o la marca y la huella». Y contestaba: «Ciencia de los hechos sea cual sea el sentido que se dé a este término, la historia sólo tendrá que ver con lo representable. Ahora bien, ¿sólo hay memoria de lo representable?» (p. 163).

Para Collin, la filosofía del progreso, hija de la Ilustración, ha impregnado desde sus inicios la elaboración del saber histórico (p. 162). A estas alturas del siglo XXI, la idea de un progreso continuo ha sido más que cuestionada en el pensamiento contemporáneo, aunque quizás no tanto la de que el saber histórico sigue implicando pensar el tiempo en términos de cambio: «El saber histórico está, en efecto, estrechamente ligado a lo que marca: lo que es determinante, lo que produce efectos, lo que transforma lo dado, lo que se capitaliza en signos, objetos, instituciones, decretos, tratados y leyes» (pp. 162-163). Porque, como subraya, no es posible hacer historia de lo inasible, invisible o que desaparece: «La historia es forzosamente historia de lo permanente, de lo duro, del monumento y de lo monumental. Se

<sup>5</sup> Como muestra, cabe señalar que *Los pacientes del doctor García* recibió en 2018 el Premio Nacional de Narrativa y lleva nueve ediciones y más de 150 000 ejemplares vendidos. Además, la popularidad de la figura de Almudena Grandes como intelectual es indiscutible.

quiera o no, tiene que ver con lo que se reevalúa (incluido lo que se reevalúa en las minorías)» (p. 163).

De ahí la paradoja de que la historia de las mujeres que ha querido construir el feminismo distinga entre aquellas que han sido agentes de cambio y la gran masa anónima de mujeres dedicadas a la infinita repetición de la vida cotidiana. En tal caso, indica Collin, «las feministas prorrogarían, sin quererlo, lo mismo que han denunciado en la “falocracia”, es decir, la valoración de lo que “produce”, de lo que “puede”, de lo que tiene el poder y de lo que transforma, de lo que “hace historia”» (p. 164).

Para la filósofa belga, la obra de arte es el lugar donde se recoge una memoria ajena a aquella que construye la historia: «En la obra de arte, lo que no depende de la *marca* deja *huella* en un tiempo que no es ajeno, sino irreductible, a lo histórico, donde quedan abolidas las fronteras de lo privado y lo público, de lo singular y de lo colectivo. También la memoria de las mujeres viene a recogerse en su dispersión, memoria sin fechas, sin medidas, sin nombres, memoria anónima y sin puntos de referencia [...]. Ahí estamos sin tener que distinguir lo que en nosotras sería sujeto» (p. 165), entendido este como ser humano que actúa y genera cambio.

Asimismo, desde este prisma, las marcas que recoge la labor histórica no constituyen más que una parte incompleta del pasado, corriendo el riesgo de omitir la historia de las mujeres «reales», de la calle: una historia así «supone una distinción cuyo criterio es cuestionable, entre las muertas de la fosa común y las del mausoleo» (Collin, 1995, p. 166). Según Collin, para poder elaborar una historia de las mujeres es sin duda fundamental «[r]einscribir a las mujeres en la historia, analizando cómo han sido minorizadas y, a la vez, agentes infravaloradas» (p. 169). Pero ello no bastaría para abarcar la totalidad del pasado ni para definir un concepto de ser humano que incluya a las mujeres:

No se trata de elegir entre el registro de la *acción* innovadora, como lo único que haría al hombre o a la mujer dignos de este nombre, y el registro del *gesto*, destinado a su disipación, de elegir entre lo que deja *marca* y lo que deja *huella*, entre la *historia* de lo que se nombra y la *memoria* de lo innombrable; esto sería prorrogar la vieja alternativa dualizante de los sexos, la de lo masculino progresivo y lo femenino repetitivo. *Puesto que una comunidad humana se teje a la vez con lo que cambia y lo que permanece, con lo que se acumula y lo que se disipa, el*

*tiempo es a la vez cíclico y lineal, progresión y repetición, construcción y dispersión.* La historia no es su única depositaria, porque, en ella, el tiempo sólo retorna en lo remarcable. El tiempo se deposita y se reactiva también en lo ignorado del gesto y de la lengua [...]. Sin duda, *sólo la obra de arte* puede dar forma a esta memoria inconfesable que pasa a través de la malla del conocer (p. 169; las palabras en cursiva son de la autora, las frases en cursiva mías).

En suma, y a modo de hipótesis de partida para mis reflexiones, para Françoise Collin solo en la obra de arte pueden registrarse tanto la «historia» como la «memoria», dando cuenta del pasado de un modo más rico al registrar tanto la «marca» como la «huella».

### 1.3. ¿HISTORIA RECORDADA, RECUPERADA O INVENTADA?

Siguiendo esta línea de pensamiento, recurriré a tres categorías del ámbito de la historiografía presentadas por Bernard Lewis en su ensayo de 1975 *History: Remembered, Recovered, Invented*. En mi opinión, pueden resultar de utilidad para el análisis e interpretación de las novelas memorialistas, dado el carácter híbrido de estas, a medio camino entre literatura e historia. Adaptando para los fines de este estudio los conceptos de Lewis, les adjudico los siguientes significados en relación con la serie de novelas *Episodios de una guerra interminable*:

- 1) *Remembered history* [«historia recordada»]. El término se referiría a los acontecimientos y personajes reales del pasado inscritos dentro de la trama novelesca y fácilmente reconocibles para el lector o lectora de un ámbito cultural específico. Por ejemplo, las figuras de Dolores Ibárruri «Pasionaria» y de Francisco Franco, el Partido Comunista de España, el golpe de estado del 23F, etc. Esta categoría se correspondería con el concepto de «marca» de Françoise Collin (1995): lo que se acumula, lo que permanece, el tiempo lineal, la progresión, la construcción, es decir, el conocimiento sobre el pasado que perpetúa el discurso histórico. Aunque es la parte mejor conocida y accesible del pasado que se recupera, el discurso que en la serie de Almudena Grandes se

genera sobre la misma en ocasiones busca desestabilizarla como «verdad obvia» o «segura».

- 2) *Recovered history* [«historia recuperada»]. Se trata de la recuperación en la trama novelesca de acontecimientos y personajes reales del pasado que suelen ser desconocidos total o parcialmente por el público lector. Por ejemplo, la invasión en octubre de 1944 del valle de Arán por las fuerzas de la UNE, la reorganización clandestina del PCE en Madrid en las décadas de los cuarenta y cincuenta, la vía diplomática en el exterior como último recurso del antiguo gobierno republicano para intentar que los aliados les proporcionaran ayuda para derrocar a Franco, etc. Tales contenidos históricos responderían a la «guerra interminable» a la que se refiere el subtítulo de la serie, que pondría en tela de juicio la interpretación franquista de la historia, según la cual el conflicto bélico termina en 1939, tal y como sostiene David Becerra<sup>6</sup>. La historia recuperada se correspondería en parte con la «marca» (historia) en términos de Collin (lo que se registra en documentos, monumentos y perdura), pero también con la «huella» (memoria), en cuanto que el proceso de recuperación se lleva a cabo a menudo a partir de testimonios de gente común (lo que se disipa, la experiencia cotidiana). Esta información sobre el pasado que se rescata en los *Episodios* suele ser, al menos en parte, desconocida para quien lee antes de leer la novela.
- 3) *Invented history* [«historia inventada»]. Se refiere a la trama de las novelas ambientada en el pasado que se articula en torno a una historia de amor romántico o de amistad. Es el eje del argumento ficcional. La trama novelesca recupera las acciones cotidianas de los personajes principales y secundarios del pasado violento de España, sus emociones y vivencias de los límites que les impone el género. Es, indudablemente, el contenido más fuertemente vinculado a las emociones, pues se construye en base a las que experimentan tanto el personaje de ficción como los lectores. Esta categoría se vincularía al concepto de memoria o «huella» para Collin (lo que se disipa, el tiempo cíclico, la

<sup>6</sup> Postura defendida durante la conferencia *La posguerra en el retrovisor* en la Universidad de Gante en noviembre de 2018. En este sentido, por ejemplo, en la Sierra Sur la guerra termina en 1949, tal y como se recrea en *El lector de Julio Verne* (p. 374).

repetición cotidiana) o, como veremos en el capítulo 2, al modo autobiográfico de la novela de la memoria (Erl, 2012).

Por supuesto, las tres esferas de representación del pasado —historia recordada, recuperada e inventada— aparecen intercaladas e imbricadas en la prosa novelesca, permitiendo configurar narrativamente una versión propia del siglo xx español en la que los acentos vinculados al cambio histórico se sitúan en lugares atípicos. Además, la serie rompe con el paradigma tradicional de pensamiento histórico, de carácter patriarcal, que Collin cuestionaba en su trabajo, ya que estas novelas memorialistas incluyen en un *continuum* tanto la historia, aquello que deja «marca» y se registra en el discurso historiográfico, como la memoria de la «huella», de lo cotidiano, del papel de las emociones y de lo efímero. ¿Cómo se articulan historia y memoria en estos textos?

#### 1.4. PERSPECTIVAS NARRATIVAS Y TRATAMIENTO DEL TIEMPO

La escritora madrileña recurre para ello a varios recursos literarios. Así, la «historia recordada» está presente en toda la narración, pero se hace patente sobre todo en los capítulos de no ficción y en los epílogos. En todos ellos la voz autorial explica, aclara o amplía la información histórica contenida en los capítulos ficcionales (construidos desde la perspectiva de los personajes). Se trata de una voz narrativa que al final de cada obra afirma ser la propia Almudena Grandes (todas incluyen una «nota de la autora» que así lo explica). Desde estos epílogos la figura autorial se identifica, retrospectivamente, con la narración en tercera persona de los capítulos de no ficción intercalados en algunas de las novelas (*Inés y la alegría*, *Las tres bodas de Manolita*, *Los pacientes del doctor García*).

Como ya he indicado, las tramas novelescas giran en torno a la historia recuperada, que abarcaría, por tanto, el conjunto de la narración. Al igual que la historia recordada, la recuperada está presente tanto en las (auto)biografías ficcionales de los personajes como en los capítulos intercalados y en los epílogos, que identificamos con la voz autorial.

Por último, la historia inventada la encontramos en cada novela en la historia de amor romántico o de amistad que constituye el eje de la acción novelesca articulada en los capítulos de ficción, es decir, en las biografías o autobiografías ficcionales o ficcionalizadas (en el caso de los personajes históricos reales como Dolores Ibárruri)<sup>7</sup>.

En cuanto a las perspectivas narrativas con las que se articulan estos tres niveles, podemos distinguir cuatro tipos:

- a) Las autobiografías personales en primera persona, en las que el personaje repasa buena parte de su vida desde la perspectiva de la vejez. Es el caso de los protagonistas como Inés, Galán, Guillermo, Manolita, Nino, María o Germán.
- b) Las biografías ficcionales en tercera persona. La voz narrativa se focaliza en la perspectiva de un personaje concreto y repasa sus peripecias vitales, así como las emociones vinculadas a ellas. Es el caso de algunos protagonistas como Manolo, Silverio o Adrián Gallardo, pero también de numerosos personajes secundarios, como Roberto el Orejas, Eladía, Antonio el Guapo, Paco la Palmera, Pastora, Eduardo, etc.
- c) La voz autorial en tercera persona de los capítulos de no ficción que se intercalan entre los de ficción en *Inés y la alegría*, *Las tres bodas de Manolita* y *Los pacientes del doctor García*. Se caracteriza por un uso abundante de las formas impersonales del verbo, con evidente intención objetivista, aunque en ocasiones el tono irónico desvele lo ilusorio de tal planteamiento.
- d) La voz autorial en los epílogos, en primera persona, con la que se identifica abiertamente la autora real de los textos literarios, la propia Almudena Grandes.

En la ficción, el proceso de transformación que experimentan las y los protagonistas se narra retrospectivamente a partir de sus historias de vida, esto es, con la recreación de su quehacer cotidiano a lo largo de aproximadamente cuarenta años, recurriendo para ello a las narrativas del «yo». Se trata de una narración testimonial ficcionalizada desde

<sup>7</sup> Vale la pena recordar al respecto que algunas de las historias personales que se narran están inspiradas en testimonios reales.

posiciones tendencialmente subalternas, las cuales se intercalan con los capítulos en los que la voz autorial aclara y amplía la información sobre los acontecimientos presentados en las partes ficcionales, interpretándolas y dotándolas de una carga o sentido moral (especialmente en la «Nota de la autora» al final de cada libro).

Llegados a este punto, cabe destacar la interrelación entre las autobiografías recreadas en la ficción novelesca de las y los protagonistas (el modo autobiográfico de Erll) y el discurso de posición de dominio —como régimen de verdad histórica— que impone esta voz autorial al público lector, así como la carga moral que su interpretación del pasado lleva implícita. Es mi hipótesis de partida que Grandes recurre a la autobiografía ficcional (en primera o tercera persona) como perspectiva predominante en las obras para articular la experiencia de sus protagonistas como parias, un concepto filosófico desarrollado por Hanna Arendt en sus obras *Rahel Varnhagen* y *Escritos judíos*. Así, el género literario de la novela realista de la memoria le serviría a la escritora madrileña para evidenciar el vínculo entre contextos sociopolíticos de exclusión y una vida individual que, en su narración, ejemplifica y hace comunicable la experiencia del/de la paria.

## 1.5. PARIAS DE POSGUERRA

Almudena Grandes recrea en *Episodios de una guerra interminable* la continuidad histórica del movimiento de resistencia antifranquista, cuya actividad abarca desde los años cuarenta hasta el periodo transicional:

Durante treinta y ocho años seguidos de clandestinidad, los comunistas españoles no dejan de luchar ni un solo día, y lejos de librar batallas simbólicas, congresos en países tropicales o conferencias en universidades extranjeras, se juegan la vida en el interior, en los montes y en las plazas, en las calles, en las fábricas, en las instituciones y en las universidades españolas. El precio de aquella lucha es astronómico e insignificante al mismo tiempo, porque por cada comunista que cae, se ofrecen más de dos para cubrir su puesto. Y así todos los días de cada semana, todas las semanas de cada mes, todos los meses de cada año, durante treinta y ocho años seguidos (*Inés y la alegría*, p. 460).

Pero la ficción novelesca no se detiene ahí. La proyección en las futuras generaciones —representadas por hijos/as y nietos/as en la ficción, protagonistas ya de los movimientos de oposición—<sup>8</sup> delimita una clara voluntad de continuación de determinada izquierda; en concreto, la de tradición antifascista, cuyo origen la autora sitúa en el periodo de la Segunda República y cuya labor rastrea en su ficción hasta la década de los setenta. La serie de novelas recupera en concreto la actividad de los comunistas concentrándose en la inmediata posguerra, o sea, en la época de mayor represión por parte del régimen totalitario (junto con la guerra). ¿Cómo se representa a las y los resistentes en dicha revisión de la historia reciente de España? ¿Cuáles son sus estrategias de resistencia según la ficción?

### 1.5.1. La represión desde dentro

La lucha entre los bandos enfrentados entre 1936 y 1939 no termina con la declaración oficial del fin de la contienda, una premisa de

<sup>8</sup> Como aclara Javier Tébar, es necesario distinguir entre el concepto de «resistencia», o sea, «la actuación contra la Dictadura del general Franco en lo que sería la prolongación de la guerra, protagonizada fundamentalmente por las organizaciones políticas republicanas entre 1939 y 1951-1952 o, por extensión, 1960» (2012, p. 30); y el concepto de «oposición», que se refiere a los movimientos sociales y políticos antifranquistas desde los años cincuenta hasta 1977. Esta última noción nos remite a un relevo generacional. La década de los cincuenta marcaría, por tanto, el paso de la resistencia al antifranquismo. El término «resistencia» se connota tradicionalmente en historiografía como actuación violenta por medio de las armas, mientras que el de «oposición» como actuación pacífica de los opositores al régimen (p. 32). Sin embargo, como señala el mismo historiador, con el estudio del rol de las mujeres dentro del movimiento de resistencia se ha ampliado el concepto a otras actuaciones que van más allá de la lucha militar. Ejemplo de la generación ya antifranquista (y no resistente) son «las visitas [a los exiliados en Toulouse] cada vez más frecuentes de comunistas españoles de veinte años, que nos miraban, nos tocaban, y nos reverenciaban como si fuéramos imágenes de santos» (*Inés y la alegría*, p. 579). Encontramos otro ejemplo en *Los pacientes del doctor García* cuando el primogénito de uno de los protagonistas afirma irónicamente que no le quedó más remedio que hacerse comunista cuando se enteró de que su padre biológico era un héroe, a quien le dice: «No sé, hacerme comunista me pareció la mejor solución para seguir queriéndola a ella [su madre, Amparo, de derechas] y comportarme como un hijo tuyo al mismo tiempo» (p. 709).

la que deriva precisamente el título de la serie, *Episodios de una guerra interminable*, que destaca la continuidad del enfrentamiento político así como de la violencia que comienza con el conflicto bélico y se prolonga hasta el final de la dictadura, y a nivel socio-cultural mucho más allá. La crudeza de un enfrentamiento que parece no tener fin, que persiste y perdura, es aquello que Nino, el protagonista de *El lector de Julio Verne*, no comprende, casi diez años después del fin oficial del mismo. Pese a no haber sido testigo del enfrentamiento, el niño sufre, como todos, sus consecuencias. Cierta día se da cuenta de que no puede escapar de la dinámica de la sociedad en la que vive inmerso y de la asfixiante herencia del pasado reciente. Esa es la revelación que experimenta con apenas nueve años: «[Mi madre] sabía que yo había descubierto que no había cuartel. En Fuensanta de Martos, en la Sierra Sur, en la provincia de Jaén, en toda Andalucía, en España entera no había piedad, no había esperanza ni futuro para un niño como yo» (p. 207). La violencia estructural del régimen dictatorial y el sometimiento sistemático del conjunto de la sociedad parecen una trampa insalvable, un destino-condena para el jovencísimo Nino, que no es capaz de vislumbrar un futuro distinto; todos se ven subordinados a un sistema intrínsecamente violento. La toma de conciencia al respecto supone el final de su inocencia intanfil, siendo precisamente el primer paso del proceso de formación que se nos cuenta en esta novela.

Como destacan Julián Casanova y Carlos Gil Andrés (2010), el «estado de guerra» continúa en forma de «estado de terror» tras el final de la Guerra Civil. La colaboración con el régimen constituía un elemento básico para el funcionamiento y sostenimiento del sistema franquista: las leyes e instituciones exigían la participación de los ciudadanos en la destrucción física y simbólica de los adversarios políticos. De este modo, cada individuo debía demostrar su lealtad y afiliación al nuevo sistema para no caer, a su vez, en desgracia y convertirse en víctima del mismo. En la misma línea, Rafael Chirbes describe la atmósfera de miedo y delación de aquellos momentos en su novela *En la orilla*:

Para ti, el mundo no ha sido más que eso, lucha entre el yo, tu yo, y los demás, que componíamos una sociedad de cómplices, una familia culpable de la que te sentías excluido. Te equivocabas por poco: *casi*

*todos lo fueron —lo fueron—, cómplices. Ahí los tenías, arrodillados en misa, arrastrándose temerosos ante las autoridades, respondiendo a las preguntas del comisario con voz trémula, vocecilla de vieja asustada, y, sobre todo, abalanzándose como una manada de lobos para repartirse los restos del caído, comiéndoselos con impudor. Se denunciaban unos a otros para borrar de su ficha policial el recuerdo de la media docena de años que habían sacado pecho y habían dicho a voces lo que pensaban, se daban codazos para optar en la subasta de los bienes requisados. Habías visto a tus vecinos envueltos en la bandera tricolor durante los años de la república y los primeros después de la rebelión militar, cuando estaban convencidos de que iban a ganar la guerra, y los viste a la vuelta, cuando todo había concluido: hacían cola ante el ayuntamiento para denunciar, se apresuraban a darles pistas a los matones susurrándoles en qué escondite, en qué casa de campo, en qué desván, en qué pajar, en qué cueva del monte, o en qué rincón del marjal, podían encontrar al desaparecido por el que se interesaban. Todo valía para salvarse. De pronto, el orgullo ya no era levantar el puño, cantar *La Internacional* y agitar un trapo tricolor. Era llevar una chaqueta más o menos nueva (con la camisa azul aún no se atrevían, se arriesgaban a que alguien los apaleara, ¿tú?, ¿tú te atreves a ponerte la sagrada camisa azul que josantonio bordó de rojo con su sangre?), hablar con prudente desenvoltura con el jefe del Movimiento, con el comandante de la guardia civil; que tu mujer se arrodillara tocada con un mantilla de blondia negra en las primeras filas de la iglesia en misa de doce, misa mayor [...]. Yo soy un hombre y me visto por los pies, repetían en cuanto tenían ocasión, pero saludaban temerosos al monigote de falange que se había pasado la guerra escondido —el quintacolumnista—, y se había unido al cortejo de los vencedores con la información de cuanto había ocurrido en Olba durante aquellos años. Se quitaban la gorra y agachaban la cabeza al paso de un concejal o de la pareja de la guardia civil, besaban la mano del cura. Hombres como toros doblaban la columna y apretaban los labios contra la manita blanda del padre Vicente, sonriéndole como beatas. Todos éstos que, durante la Transición, han sacado de desvanes, cofres, agujeros excavados en el piso o en el suelo del corral, las fotos que captan el fognazo de los tiempos de orgullo, y han enterrado, borrado, hecho desaparecer, las que muestran las complicidades y miserias de después (pp. 156-158; el énfasis es mío).*



En la obra de la propia Almudena Grandes también se describe esta sumisión generalizada al régimen. Por ejemplo, en el Madrid de la inmediata posguerra, desde la mirada de Guillermo García, en la cuarta entrega de la serie:

Hasta que llegó mi turno tuve tiempo de contemplar a la multitud de madrileños que se apiñaban en las seis primeras filas. Aquellos hombres nerviosos que no levantaban la vista del suelo, aquellas mujeres agotadas de cansancio, habían defendido la ciudad conmigo en casi tres años de carestía, bombardeos y desesperanza que se habían hecho eternos. Ellos eran mi iguales, mis compañeros, lo habitantes del verdadero Madrid, el único que yo reconocía, el único que me pertenecía, y verlos sometidos, aplastados por mi misma derrota, desde la fila de la ventanilla 7, me puso a prueba una vez más (*Los pacientes del doctor García*, p. 260).

Asimismo, en *El lector de Julio Verne*, la crudeza de la represión y del nuevo orden social son expresados desde la percepción de un niño:

Así era el mundo, mi mundo, el lugar donde yo había crecido, donde había vivido durante nueve años, una ciénaga donde los valientes, los leales, los inteligentes, tenían que dejar de serlo si no querían morir jóvenes, y la autoridad se apoyaba en la traición, y los traidores lo eran siempre por dinero, y los héroes vivían como animales mientras los cobardes, los chivatos, los analfabetos, comían caliente y dormían en sus camas, amparados por el respeto de las personas decentes (p. 126).

La recreación literaria de esta mirada infantil inocente sirve a Grandes para ilustrar los mecanismos de poder del régimen dictatorial y la aplicación sistemática de su violencia por medio de las fuerzas de seguridad:

A los nueve años yo ya tenía muy claro que no quería ser guardia civil, [...] que no quería darle miedo a la gente, ni saber que escupían al suelo en cuanto les daba la espalda, ni que me hicieran la pelota el alguacil y el boticario, ni tener que hacérsela yo a don Justino y al alcalde [...]. Yo no quería ser guardia civil, [...] ni detener a mis vecinos, ni llevarlos esposados por la calle (p. 33).

Sin duda, uno de los temas con mayor presencia en los *Episodios* es la metódica represión de la dictadura de Franco durante los años cuarenta y cincuenta, mostrando este periodo histórico precisamente desde la perspectiva de aquellas y aquellos objeto de dicha violencia. En cada una de las novelas que conforman la serie se visibilizan diferentes esferas de la exclusión estructural a la que se vieron sometidos los perdedores de la guerra. En efecto, el «rojo» —una concepción abstracta que abarcaba todo tipo de mal, como explican Casanova y Gil Andrés (2010, p. 234)— pasó a conformar el «otro» constitutivo en el discurso de identidad nacional implantado por el régimen fascista en la inmediata posguerra, y el grupo social sujeto a dicha etiqueta en chivo expiatorio. Al recurrir a la ficción novelesca para recrear este fenómeno, Almudena Grandes aprovecha el potencial desarrollo de un sentimiento de empatía en los lectores de literatura, puesto que —tal y como nos recuerda Martha C. Nussbaum (2008)— el texto literario, gracias a sus recursos específicos, nos permite acceder a lo que significa ocupar determinado lugar existencial y socialmente. En el caso de las novelas que nos ocupan, se logra gracias a la narración focalizada en individuos concretos desde una perspectiva personal de fuerte carga emotiva. Por ejemplo, con estas palabras explica Nino la situación de su familia y la de otras igualmente estigmatizadas:

La ruina de mi propia casa, la tragedia de no poder llorar, de no poder hablar, de no poder compartir con nadie la memoria de un padre, de tres hermanos muertos, la trágica obligación de tragárselo todo, [...] aquella vida mala, sórdida, insana como un sótano húmedo y sin ventilar *donde florecía el moho de un miedo perpetuo* (*El lector de Julio Verne*, p. 219; el énfasis es mío).

Los excluidos por razones políticas están condicionados por la paradójica convivencia de la hipervisibilidad y la invisibilidad característica de los cuerpos sujetos a discriminación sistemática:

Un muchacho como él, un invisible, de una familia de invisibles, la flamante casta de los que sólo aspiraban a vivir como si fueran sombras, hombres y mujeres borrosos, corpóreos a su pesar, que habrían dado cualquier cosa por adquirir la feliz sustancia de los camaleones

y volverse pared al pasar junto a una pared, y hacerse madera con los troncos de los árboles, aire al cruzar una calle, para que nadie les reconociera, para que nadie se acordara de que existían, para que a nadie se le ocurriera pronunciar sus nombres en ciertas casas, ciertas noches sombrías que se iban espesando, volviéndose rojizas, ásperas, puntia-gudas, alrededor de una sola palabra, escarmiento (p. 95).

El estigma de «rojos» se trasladaba de los perseguidos y enjuiciados a sus familias, sometidas al ostracismo y a la humillación constantes. Un crudo ejemplo de dicha exclusión social es la muerte de Nicolás, el hijo de ocho años de Catalina, una de las Rubias del cortijo<sup>9</sup>, en *El lector de Julio Verne*. El niño enferma gravemente y ella recorre el pueblo en el que vive en busca de ayuda:

Nunca pudo olvidar aquellas casas cerradas a la agonía de su hijo, nunca quiso olvidar aquellas puertas que no cedieron al dolor de un niño ni a la desesperación de una madre, y nunca, ni por un instante, olvidó a Nicolás expirando en la calle cuando ella se derrumbó [...] cuando ya lo había intentado todo, el médico, el boticario, el alcalde, el párroco, el veterinario (p. 170).

En la misma línea, en *Las tres bodas de Manolita* se recrea la situación de las madres, esposas y otros familiares de los reclusos por crímenes políticos en la posguerra:

La cárcel de Porlier era un infierno dentro y fuera de sus muros, un hormiguero de desesperación que agravaba la condena de los internos con la implacable humillación de sus familias. Aunque el reglamento pretendía repartir las visitas para evitar aglomeraciones, el hacinamiento

<sup>9</sup> «Porque no era que Catalina siguiera siendo roja, sino que ahora era más roja que antes, más roja que nunca, roja de verdad, tanto como Cuelloduro, o más. Rojo había sido Lucas, su marido, y rojo Blas, el hijo que había perdido cuando su muerte ya no iba a servir de nada, roja era Manoli, la otra viuda, que al salir de la cárcel de Sevilla se fue a vivir al cortijo de su suegra con dos niños de mi edad que ya eran rojos, como los hijos de su tío Bernardo, rojos en México, como la hija de su tío Lucas, roja en Orán, como los hijos que tendrían sus tíos de Toulouse, rojos también, todos rojos perdidos por más que siempre les hubieran llamado los Rubios, haciendo un mote de su apellido» (*El lector de Julio Verne*, p. 171).

de aquel edificio desbordaba con creces tanto la capacidad del locutorio como la de los siete días de la semana, abocando a centenares de personas a competir entre sí para conquistar unos pocos centímetros de alambrada en condiciones insuperables para los más débiles, ancianos, embarazadas, enfermos de todas las edades (p. 149).

La conciencia de no ser nadie, de no tener derecho a obtener respuestas, de carecer incluso del derecho a formular preguntas, constituía en sí mismo una condena, la pena que cumplíamos quienes no habíamos sido juzgadas por un tribunal, las reclusas que vivíamos fuera de los muros de las cárceles (p. 503).

El estigma social condiciona todos los aspectos de la vida cotidiana de aquellas y aquellos que lo portan, dificultando una existencia ya de por sí dura en un periodo histórico extremadamente difícil, de lenta recuperación económica en un país arrasado por una larga y cruel guerra. Escapar de la miseria se convierte para todos en prioridad, pero en misión casi imposible para los excluidos. Así lo retrata Grandes:

Ya no quedaban talleres, sólo muchachas machacando aceras, implorando en lencerías, en las tiendas de ropa, en las de mantones, casi siempre sin suerte, porque los dueños leían en nuestros ojos ávidos, en nuestros cuerpos flacos, en la ansiedad que nos aflaba los pómulos y dibujaba una sombra púrpura bajo nuestros ojos, que éramos hijas, esposas, hermanas de republicanos, y nadie se arriesgaba a colocar a una roja en la inmensa cárcel de desahuciados en la que nos había tocado sobrevivir (*Las tres bodas de Manolita*, p. 73).

De acuerdo a los principios ideológicos del sistema político represor, los descendientes de personas acusadas de ser de izquierdas heredaban las culpas de sus antecesores. Durante su visita a un ministerio, la adolescente Manolita lo comprende de pronto al formular esta pregunta a la funcionaria de turno: «Si el destino de los hijos depende del de sus padres, es como si ellos también redimieran la pena, ¿no? [...] Como si los niños también estuvieran condenados» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 526). Esta misma lógica de la culpa heredada late en la acusación —en este caso lanzada por una mujer de familia republicana— a Nino de que al crecer será un asesino al igual que su padre, miembro de la guardia civil. Sin embargo, su maestra informal, doña

Elena, le explicará que tal idea carece de fundamento, puesto que él no puede ser culpable de los hechos del pasado ni de las dinámicas sociales que estos han generado: «Porque no eres más que un niño, porque sólo tienes diez años, porque no sabías nada, ni eres responsable de nada» (*El lector de Julio Verne*, p. 220)<sup>10</sup>.

El carácter «contagioso» del estigma republicano se afirmaba en aquellos años en los dictámenes del presidente de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, Antonio Vallejo Nájera. De hecho, esta especialidad médica constituyó uno de los pilares represivos del franquismo al proporcionar base «científica» a los principios compartidos e impuestos por la Iglesia y el Estado, justificando el tratamiento médico de aquellos individuos que se consideraban «desviados» (Osborne, 2012). Para Vallejo Nájera, los hijos e hijas de «rojos» debían ser separados de sus padres y educados en los nuevos valores del nacionalcatolicismo para neutralizar los efectos «perniciosos» de su entorno familiar originario.

Tal adoctrinamiento lo sufren en sus propias carnes las hermanas pequeñas de Manolita Perales en la tercera entrega de la serie. Al igual que la joven Inés en un convento en *Inés y la alegría*, Isabel y Pilarín experimentan una extrema alienación en el colegio religioso Zabalbide. Como el resto de las internas, están sometidas a un estricto reglamento que regula cada minuto de su vida en el centro. Zabalbide es una institución a medio camino entre escuela (para las niñas pequeñas) y campo de trabajo (para las mayores), donde las crías pasan frío y tanta hambre que las de mayor edad llegan a pedir, por medio de notas, más restos y migas en los manteles que les llegan de hoteles y restaurantes para lavar a diario. Las internas son objeto de vigilancia continua —tanto de día como de noche— por parte de las monjas que regentan

<sup>10</sup> El muchacho reacciona emocionalmente a todas las presiones sociales a las que se ve expuesto en su día a día con una pesadilla recurrente: por las noches le asalta la visión del fusilamiento de su abuelo, la cual se mezcla y confunde con el asesinato cometido por su propio padre. A ambos se unen las figuras masculinas de los héroes del monte: «Era Cencerro, pero era mi abuelo, y era Crispín, pero era el Silbido» (*El lector de Julio Verne*, p. 233). Se muestra así la lucha interior que libra el propio Nino, obligado a elegir entre los bandos enfrentados todavía durante su infancia en la sierra de Jaén.

la institución. Tal control sistemático de sus cuerpos<sup>11</sup> y mentes, en pleno desarrollo y formación, termina por lograr el efecto deseado: la anulación de las personalidades individuales de las muchachas. Sin embargo, hay razones muy concretas para la diferencia de trato entre las mayores y las pequeñas:

Con el tiempo, [Isabel] llegaría a comprender por qué la vida de las pequeñas [del colegio] se ajustaba a las promesas del Caudillo [de educación], mientras que su existencia, la de sus compañeras, sólo encajaba en el molde de un campo de trabajos forzados. La madre superiora lo repetía cada dos por tres, hay que arrancar las ramas antes de que lleguen a troncos. Las alumnas de la clase de Pilarín [su hermana pequeña] no habían llegado a ramas, apenas brotes, yemas tiernas que se podían enderezar sin demasiado esfuerzo. Por eso a las monjas les compensaba invertir en ellas, y en lugar de recitar vidas de santos mientras cosían, las [sic] enseñaban a leer en las heroicas crónicas de los mártires de la Cruzada (*Las tres bodas de Manolita*, p. 316).

En efecto, entre las internas de más edad aquellas que intentan rebelarse sufren castigos sistemáticos hasta que se someten. El respeto colectivo tanto entre las adultas como entre las niñas por la jerarquía prevalente, así como la aplicación implacable del poder por parte de las religiosas, impiden que las muchachas puedan solidarizarse unas con otras y formar un grupo con suficiente fuerza de oposición. Debido a su edad, las niñas y las preadolescentes son extremadamente vulnerables y moldeables, por lo que, pese a sus iniciales resistencias, con el paso del tiempo terminan cediendo:

Poco a poco, fueron convenciéndose de que eran culpables, de que tenían que pagar por ello aunque no supieran qué delito habían cometido ni a qué pecado se habían entregado, y aprendieron a aceptar su vida como una vida corriente, la que se merecían. Todos los días oían que no tenían remedio, [...] que eran malas, brutas, inútiles. Lo escucharon tantas veces que se lo creyeron. Las más débiles se empeñaron

<sup>11</sup> Las internas son obligadas a respetar reglas absurdas como tener que aplastarse los pechos con cintas bajo el uniforme o no usar bragas.

en demostrar lo contrario, y empezaron a competir por el favor de las monjas [...]. Las delaciones, el desprecio y las zancadillas florecieron [...] y la solidaridad de los primeros días se esfumó para no volver jamás (p. 321)<sup>12</sup>.

Así, el miedo y la culpa interiorizados por Isabel Perales en Zabalbide desembocan en su completa enajenación. Como ella misma termina asumiendo: «Portarse bien era no preguntar, no quejarse, no hacer ni decir nada que alterara la infinita monotonía de una secuencia de días rigurosamente iguales entre sí» (p. 333). Se cierra así el círculo del adoctrinamiento.

### *Fuera de la ley*

Cuando Manolita ingresa a sus hermanas pequeñas en el internado vasco, ignora que, en lugar de una institución benéfica —como ella cree en un principio—, se trata de un centro de explotación de las internas de mayor edad, lavanderas con jornadas esclavas de trabajo. En todo caso, no le queda más remedio que mandarlas allí. Como resultado del acoso sistemático que sufren por parte de su entorno social y de las autoridades —quienes ejecutan al padre, encarcelan a su madrastra y les arrebatan todas sus propiedades—, los miembros de la familia Perales se ven abocados a la miseria más absoluta y empiezan a pasar hambre. Manolita es incapaz de mantener ella sola a todos sus hermanos.

Dicha situación de extrema penuria es consecuencia, entre otros factores, de la exclusión legal de los perdedores del conflicto bélico. Como nos recuerdan los historiadores Julián Casanova y Carlos Gil Andrés: «La principal característica del terror que se impuso en la posguerra es que estaba organizado desde arriba, basado en la jurisdicción militar, en juicios y consejos de guerra» (2010, p. 232). En efecto, los Perales, como todos los condenados por un pasado «rojo»,

<sup>12</sup> En este sentido, las dinámicas dentro del colegio son opuestas a las que se dan en el colectivo de resistentes fuera de él, tal y como lo recrea Grandes. En todo caso, el microcosmos de Zabalbide constituye sin duda una metáfora a pequeña escala de la propia sociedad franquista de la posguerra.

son víctimas de la aplicación a su padre de la Ley de Responsabilidades Políticas del 12 de julio de 1940, que establecía la depuración de los miembros de las Fuerzas Armadas por su simpatía o incluso neutralidad hacia la política republicana anterior a la guerra, sin importar que más tarde hubieran luchado en el bando de los franquistas. La ley tenía efectos penales y económicos, como por ejemplo la negación de pensiones. Asimismo, los acusados carecían de la posibilidad de tener un juicio justo, como le sucede a la familia de Manolita, quien describe de este modo el juicio sumario al que someten a su progenitor:

Dos semanas antes de su ejecución, yo había estado en el juicio, había escuchado su nombre aparte, desgajado del expediente por el que creía iba a ser juzgado, había visto el mismo gesto de extrañeza en su rostro y en el de sus compañeros, y había oído la declaración de tres testigos a quienes no conocía de nada, afirmando lo contrario y que le habían visto pegar fuego a una iglesia en marzo de 1936. Cuando intentó defenderse, le dijeron que había agotado su turno de intervenciones. Luego, el abogado que le había tocado tomó la palabra para decir que, dada la abominable naturaleza de su crimen, no concebía más clemencia que la inmediata ejecución de la pena. [...] Le fusilaron por un delito que no había cometido (*Las tres bodas de Manolita*, p. 136).

El caso del padre de Manolita recrea dos características inherentes al funcionamiento del aparato penal y legal del franquismo: la falta de toda equidad por parte de quienes juzgaban y la imposibilidad de defensa por parte de los acusados. La narración novelesca multiplica en el lector el efecto emocional de la injusticia cometida al tratarse, por añadidura, de una falsa acusación.

Por su parte, el temor a las represalias por la potencial aplicación de esa misma Ley de Responsabilidades Políticas es la que impide a Antonio, el guardia civil padre de Nino en la segunda novela de la serie, oponerse o rebelarse a la jerarquía dentro del cuerpo en el que trabaja. Don Salvador (apodado Michelín), el teniente y jefe de todos los guardias de la comarca, lo tiene sometido con la amenaza de sacar a la luz el pasado republicano de una parte de su familia. Antonio es consciente de que en tal caso las consecuencias podrían ser nefastas para sus seres queridos.

*Desposeídos*

La familia Perales en *Las tres bodas de Manolita* supone un ejemplo paradigmático, en la ficción literaria creada por Grandes, de la sistemática exclusión social, económica, cultural y política a la que se vieron sometidos los «rojos», objeto principal —aunque no único— de la represión durante la posguerra. Además de la acusación y condena por los supuestos delitos paternos, los huérfanos de padre tendrán que enfrentarse además a sanciones económicas de diversa índole. En primer lugar, les incautan el negocio de semillas del que habían vivido hasta entonces:

La policía precintó el almacén de la calle Hortaleza al día siguiente de que detuvieran a mi padre por primera vez. El local era nuestro, pero no podíamos venderlo ni alquilarlo hasta que procesaran al detenido, porque en función de los cargos que se presentaran contra él, sus propiedades podrían ser expropiadas y adjudicadas a los demandantes como reparación (p. 71).

Cierto día, al volver a casa, Manolita encuentra un papel clavado en la puerta: «Era una orden de desahucio, el mismo formulario, las mismas palabras que habían usado para quitarnos el almacén de la calle Hortaleza» (p. 139). El Estado les expropia la vivienda, dejándolos literalmente en la calle.

No es el único ejemplo de obligada renuncia al patrimonio familiar que encontramos en la serie. En *Los pacientes del doctor García*, uno de los protagonistas, Guillermo, se ve obligado a olvidarse de los bienes que debería haber recibido en herencia. Al leer una carta de una prima suya, se entera de lo siguiente:

A continuación, le pedía información acerca del paradero de su sobrino segundo, Guillermo García Medina, sin ocultar que le resultaría muy valiosa para hacerse cargo de las propiedades de su tía en el caso de que hubiera muerto o, considerando sus ideas políticas, se hallara preso, huido o en circunstancias que le hicieran imposible heredarlas (p. 257).

Otra sanción económica derivada de la aplicación de la misma ley fue la restricción de la actividad profesional de los republicanos, es decir, la imposibilidad de ejercer sus oficios y profesiones. En *Episodios de una*

*guerra interminable* encontramos numerosos ejemplos de este fenómeno: «Están purgando profesiones enteras, médicos, profesores de universidad, ferroviarios, maestras de escuela, jueces, abogados, no dejan títere con cabeza» (*Los pacientes del doctor García*, p. 272), le explica a Guillermo su amigo Pepe Moya. Y añade: «La Universidad Complutense anuló tu título en el verano del 39, y el Colegio de Médicos te dio de baja un mes después. Oficialmente ya no eres médico» (p. 272). Es el caso también de doña Elena, maestra republicana represaliada que se convertirá en tutora informal de Nino en *El lector de Julio Verne*. Son tan solo dos ejemplos de cómo muchos represaliados se vieron obligados por ley a renunciar a su medio de vida previo al conflicto bélico.

Otras sanciones económicas castigaban asimismo a aquellos que se rebelaban en «la paz» de Franco. En la misma novela, Pastora, viuda de un comunista infiltrado en la guardia civil, se verá privada de la pensión de su marido y obligada a devolver toda la ayuda percibida hasta ese momento. Se queda de esta manera sin medios de subsistencia, además de ver limitada su movilidad:

Condenada sin juicio a una inhabilitación civil que le impedía trabajar, poseer bienes o abrir una cuenta en cualquier banco, sujeta a la obligación de presentarse todos los días en la comisaría [...], sin derecho a moverse de Madrid ni siquiera para ir a comer al campo los domingos (p. 331).

Y es que la represión se cebó especialmente con las mujeres (Casanova y Gil Andrés, 2010, p. 236). Otra muestra de ello es la situación de las habitantes del cortijo de las Rubias, quienes sufren las consecuencias del ostracismo social sobreviviendo a duras penas, al no poder ejercer determinados trabajos por su condición de hermanas y madres de «rojos». En palabras de Nino:

En Madrid habría gente que creería que en 1939 se había acabado la guerra, pero en mi pueblo todo era distinto. En mi pueblo, los hombres se echaban al monte para salvar la vida, y la autoridad perseguía a las mujeres que intentaban ganársela con la recova, a las que recogían esparto en el monte, a las que lo trabajaban y hasta a las que vendían espárragos silvestres por las carreteras, porque para ellas todo estaba prohibido, todo era ilegal, todo era un delito y la supervivencia de sus

hijos un milagro improbable. Así eran las cosas en mi pueblo, donde te podían matar por haber dado de comer a tu hijo, a tu padre, a tu hermano, sólo por eso, eso bastaba para legalizar cualquier muerte, eso convertía a cualquiera en un bandolero peligroso, un enemigo público feroz, aunque no hubiera cogido un fusil en su vida. Esa era la ley y era una ley injusta, una ley odiosa, una ley atroz y bárbara, pero la única ley, y los guardias civiles quienes la aplicaban (*El lector de Julio Verne*, p. 105).

En la sierra de Jaén, donde el maquis sigue activo, las mujeres familiares de rojos tienen prohibido hasta la recova (es decir, la reventa de huevos), que les es requisada de manera sistemática por la guardia civil:

La recova, el modesto negocio de los más pobres, los que no tenían nada más que sus piernas y el campo para subsistir, había existido siempre. Sin embargo, con la resaca de la victoria y la excusa de que era difícil distinguir a las recuperas de los extraperlistas, alguien que trabajaba en algún despacho de la capital y pretendía hacer todavía más imposible la vida de las mujeres rapadas, decidió prohibirla cuando todavía andaban afeitándole la cabeza a las rezagadas (p. 58).

En síntesis, a las dificultades de salir adelante en un periodo histórico de generalizada pobreza, se suman, en el caso de los parias republicanos del fascismo español, las penurias económicas derivadas de una violencia institucional y estructural ejercida hacia sus cuerpos, específicamente marcados como «otros» en razón de sus (supuestas) creencias políticas. La exclusión simbólica y real de estos, básica para la legitimización de la dictadura tras la guerra, se articula de manera compleja, abarcando múltiples esferas, entre ellas la económica, como recogen los *Episodios*.

### *Dinero llama dinero*

Siguiendo estas reflexiones en torno al aspecto económico de la represión, cabe considerar cómo el empobrecimiento de unos suponía ganancias para otros:

Bastaba con saber quiénes tenían la licencia para cosechar y vender pleita al Servicio Nacional de Esparto, al que todo el mundo tenía

que acudir a comprarla. En Fuensanta de Martos eran don Justino, su hermano, Carlos Mariamandil, y dos o tres más, que ganaban dinero con cada par de alpargatas, con cada serón, [...] porque quienquiera que los hubiera hecho, había tenido que comprarle el esparto antes a ellos, aunque no fuera suyo, sino del monte (*El lector de Julio Verne*, p. 149).

En efecto, la exclusión estructural de los perdedores durante la inmediata posguerra aportó sustanciosos beneficios económicos para los miembros del bando vencedor. A menudo en una situación desesperada, a los primeros no les quedaba más remedio que negociar en condiciones que solo eran ventajosas para los segundos. La serie novelística de Almudena Grandes da cuenta de ello en varias ocasiones.

Un ejemplo lo encontramos en la segunda obra de la serie, en la que, debido a su inhabilitación profesional y a la consiguiente falta de medios de subsistencia, doña Elena se ve obligada a vender los muebles de su casa y la mayor parte de sus libros. Ella misma declara: «No saqué gran cosa, desde luego, pero tuve que aceptar lo que me daban y dar las gracias, encima» (*El lector de Julio Verne*, p. 186).

Tal y como se recrea en los *Episodios*, su situación de vulnerabilidad económica expone a los vencidos a continuas humillaciones. La familia de Manolita se mantiene durante un tiempo gracias al cambio de divisas extranjeras y a la venta de objetos valiosos por parte de María Pilar, la madrastra de la chica, a un tal don Marcelino: «Empezamos a depender, también para cambiar divisas, de la codicia de don Marcelino, un comerciante de buena familia, monárquico de toda la vida y demasiado listo para matar a la gallina de los huevos de oro». De este modo, María Pilar se ve obligada a aceptar precios cada vez más bajos: «Tenía que aceptarlos porque no le quedaba otra. No podía desairarle por miedo a que la denunciara a la policía, y tampoco podía denunciarle sin autoinculparse». Cuando cada cierto tiempo Manolita le visita para una nueva transacción, ella afirma que «todavía me tocaba volver dos o tres veces hasta que [él] juzgaba que nuestra desesperación había llegado a un punto óptimo para sus intereses» (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 70-71).

Ya hemos visto que, al no poder mantener a su familia por falta de recursos, la muchacha se ve forzada a enviar a sus hermanas a un colegio

en el que las niñas de más edad son sometidas a trabajo esclavo como lavanderas. Como señala la autora en la nota final del libro, este episodio está basado en un testimonio real. El trabajo esclavo de los hijos e hijas de «rojos» constituyó sin duda un negocio lucrativo para algunos.

Y es que, como explican Casanova y Gil Andrés, durante los años cuarenta y cincuenta se borraron los límites entre cárcel y fábrica: «El sistema de redención de penas por el trabajo [...] resultó también un excelente medio de proporcionar mano de obra barata a muchas empresas y al propio Estado» (2010, p. 235). Un ejemplo en femenino de dicho fenómeno lo encontramos en el caso de Manoli, con una condena por razones políticas que

le costó una pena de muerte, conmutada más tarde por veinte años de cárcel que la redención por el trabajo, docenas de mantelerías y juegos de sábana bordados a mano para el ajuar de las señoritas sevillanas, dejó en seis (*El lector de Julio Verne*, p. 175).

Con todo, sin lugar a dudas, el ejemplo paradigmático de la explotación de los prisioneros políticos en infraestructuras del régimen fue la construcción del monumental Valle de los Caídos, síntesis estética del nacionalcatolicismo y mausoleo de los «caídos por Dios y por España». En este caso en concreto, es patente la doble humillación que supuso para los condenados redimir sus penas construyendo un monumento destinado a perpetuar el recuerdo de la victoria de sus opresores y a exaltar sus principios ideológicos. Precisamente allí, en Cuelgamuros, termina destinado Silverio, el futuro esposo de Manolita, quien aclara: «Oficialmente, el campamento no existe. En Redención de Penas hacen la vista gorda, pero los permisos dependen de la empresa, [...] y a ellos sólo les interesa ganar dinero. El negocio que hacen con nosotros es demasiado bueno» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 601).

Efectivamente, durante la posguerra, innumerables negocios se cocieron al calor del mercado negro y los acuerdos económicos fraudulentos que el franquismo permitía y alentaba. La propia Grandes así lo expone en su «nota de la autora» en *Las tres bodas de Manolita*: «Los vencedores se han apresurado a diversificar e incrementar las rentas materiales de la Cruzada, emprendiendo una contabilidad paralela en la que destacan desde muy pronto los capellanes de las prisiones» (p. 22). Un ejemplo ficcional basado en hechos reales es el gran negocio

de las denominadas «comunicaciones» en la madrileña cárcel de presos políticos de Porlier<sup>13</sup>:

En aquella cárcel, donde la miseria de los reclusos labró más de una fortuna personal, no sólo podía visitarse a los presos por la mañana. Había también una lista de pago que permitía acceder a lo que se llamaban «las comunicaciones del libro». Nunca supimos si aquel libro existía o no, pero aunque sospechábamos que en el Ministerio de Justicia tampoco sabían que los presos más afortunados podían volver a comunicar a media tarde, quienes podían reunir la peseta que costaba ese privilegio la pagaban sin rechistar, porque las visitas duraban treinta minutos y era más fácil entenderse a ambos lados de las alambradas en un locutorio medio vacío (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 153-154).

Además de los encuentros clandestinos entre reclusos y familiares, se permiten asimismo las supuestas «bodas», en realidad encuentros de relativa intimidad para que las parejas pudieran mantener relaciones sexuales, que devienen otra fuente de enriquecimiento para el párroco que se encarga de organizar tales trapicheos:

Doscientas pesetas, un kilo de pasteles y un cartón de tabaco por cada pareja, todo multiplicado por dos, porque si no había padrinos, no había boda. Era muy caro pero, desde hacía unos meses, por cuatrocientas pesetas, dos kilos de pasteles y dos cartones de tabaco, dos mujeres podían comprar una hora a solas para encontrarse con dos presos de Porlier. Aquel negocio, que estaba haciendo rico al capellán de la cárcel y a los funcionarios conchabados con él, era un puro invento, una fachada que no comprometía a nada. No hacía falta aportar papeles, no se celebraba ninguna ceremonia y no quedaba constancia alguna de aquellos simulacros de matrimonio (p. 241).

En resumen, en la ficción memorialista de Grandes, a la pérdida sistemática de capital económico, cultural y social experimentada

<sup>13</sup> Grandes aclara que la información la extrajo del libro de Juana Doña *Querido Eugenio* (2003).

por los vencidos de la Guerra Civil, se presenta como contrapunto el beneficio económico del bando vencedor. Un beneficio sostenido en mayor o menor medida por el abuso generalizado durante los años de posguerra de la situación de vulnerabilidad característica de los excluidos por razones políticas.

### *La larga mano del terror franquista*

Junto a las violencias económicas y legales a las que estuvieron sometidos los «rojos», los *Episodios de una guerra interminable* recrean la violencia física que experimentaron por parte de las fuerzas de seguridad del aparato franquista, y en especial cuando realizaban cualquier actividad que pudiera percibirse como oposición política. Las detenciones y las torturas —descritas con mayor detalle en *Las tres bodas de Manolita* y presentadas de manera más indirecta en *El lector de Julio Verne*— constituían el método recurrente del brazo armado de la dictadura para «disuadir» de sus actividades a aquellos y aquellas que no eran afines al régimen.

En los sótanos de la Puerta del Sol, donde tenía su sede la Brigada Político-Social (la policía política de Franco), el comisario Roberto Conesa —apodado «el Orejas»— lleva a cabo su «trabajo»:

Él no había empezado la guerra ni tenía la culpa de lo que había traído consigo. Él era un superviviente, ni más, ni menos. Había tenido la suerte de encontrar un buen empleo y cumplía con su deber, que consistía en acatar órdenes, no en cuestionarlos. [...] [N]o había sido él, sino sus jefes, quienes habían decidido aplicar el terror para garantizar la seguridad del Estado que Franco había fundado sobre las humeantes cenizas de la democracia más progresista de Europa (*Las tres bodas de Manolita*, p. 452).

El Orejas es un siniestro personaje de ficción inspirado en una persona real, Roberto Conesa, que fue condecorado durante la Transición por los servicios prestados al régimen franquista, un episodio que recrea Almudena Grandes en el último capítulo de *Las tres bodas de Manolita*. En contraste, así se describe en la ficción la que fue su rutina profesional durante décadas:

Antes y después, provocó directa o indirectamente la muerte de muchas personas, decenas, tal vez centenares, pero siempre puso mucho cuidado en que la sangre no le salpicara. Él los seleccionaba, los sentenciaba, determinaba la frecuencia y la intensidad de las torturas a las que eran sometidos, escogía el momento y daba la orden (p. 438).

Lo que resulta relevante para nuestro estudio es que, en el caso de este personaje —encarnación del traidor sin escrúpulos—, detenciones, torturas y asesinatos son mostrados desde la perspectiva del propio perpetrador, lo cual permite una observación de los mecanismos de control y represión del aparato dictatorial «desde dentro». Pero es una excepción a la norma. Lo habitual en los *Episodios* es que sea la voz narrativa (omnisciente o focalizada en uno de los protagonistas) la que relate este tipo de experiencias, una voz que se identifica con la perspectiva de las víctimas.

Así, en *El lector de Julio Verne*, Nino nos cuenta que Joaquín Fingenegocios —uno de los «rojos» del pueblo—, a resultas de las palizas a las que le han sometido en el cuartel de la benemérita, termina con un brazo roto, varias costillas, una herida en la cabeza y otra en la rodilla que requieren puntos, y pierde la vista del ojo izquierdo. El niño protagonista oye muchas noches, a través de la delgada pared de su dormitorio en el cuartel en el que residen, las palizas sistemáticas que la guardia civil inflige a los detenidos<sup>14</sup>.

La trama de *Las tres bodas de Manolita* se desarrolla a partes iguales en la calle y en centros penitenciarios y campamentos de internamiento. No es algo casual. Como es bien sabido, durante la posguerra las cárceles franquistas estaban repletas de presos políticos hacinados, en condiciones deplorables de higiene y alimentación. La prosa memorialista de Almudena Grandes recrea un trato denigrante e inhumano hacia los reclusos. Se les niega toda compasión, incluso en situaciones extremas. Un ejemplo de los muchos que podemos encontrar es la situación en la que se encuentra el doctor Velázquez (padre de Rita y Germán), psiquiatra republicano encarcelado, a quien las autoridades niegan la posibilidad de agonizar en su casa

<sup>14</sup> El trato denigrante y la brutalidad de los métodos de las «fuerzas del orden» franquista son representados de manera mucho más mitigada que en otra novela de la memoria, *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa.



pese a padecer un cáncer terminal, por haberse negado a renunciar a sus creencias.

El destino final de muchos de los reclusos fue la condena a muerte: miles de personas murieron fusiladas durante la posguerra. Este es el panorama del que somos testigos a través de los ojos de Manolita cuando recorre Madrid para dar el pésame en varios hogares:

Y en todas las casas, mujeres medio muertas, tan pálidas como si ya hubieran empezado a morir, tan flacas como si el dolor las estuviera consumiendo, tan perdidas en su propia habitación como si ya no supieran quiénes eran, dónde vivían, cuál era su nombre, su sitio en aquella ciudad negra de lutos, sorda por el interminable estrépito de los pelotones, ciega de tanto cerrar los ojos a los fusilamientos cada madrugada, hedionda de cadáveres a medio pudrir (*Las tres bodas de Manolita*, p. 369).

También entre las mujeres hubo vencedoras y vencidas, como recuerdan Casanova y Gil Andrés (2010, p. 235). La represión hacia activistas políticas o sencillamente familiares de «rojos» está presente en todas las novelas. Algunas de ellas fueron internadas, como podemos observar gracias al breve paso de la protagonista de *Inés y la alegría* por la cárcel de Ventas. Su experiencia nos da una idea de las deplorables condiciones de vida en los centros penitenciarios femeninos de la época:

Aquella mañana en la que ingresé en la cárcel de Ventas como una más, otra presa anónima entre miles de reclusas de la misma condición, abandonadas a su suerte en unas condiciones más duras que la intemperie. Lo que comíamos no era comida, lo que bebíamos, apenas nada. Tampoco había agua para lavarse, y la menstruación era una tragedia mensual que poco a poco, eso sí, fue remediando la desnutrición. Pasábamos tanta hambre que, antes o después, las más jóvenes acabamos perdiendo la regla.

En Ventas no cabíamos, no teníamos sitio para dormir estiradas, ni un trozo de muro para apoyar la espalda al sentarnos, ni espacio en el patio para pasear. Cuando nos sacaban fuera, ni siquiera podíamos andar, sólo arrastrar los pies, movernos en masa, a pasitos cortos, como una manada de pingüinos atrapados en un vagón de metro a las siete y

media de la mañana. No había aire suficiente para todas en aquel patio que olía a muchedumbre, a invernadero, al sudor irremediable de miles de cuerpos humillados a su propia suciedad. En el mes de mayo, ya nos asábamos de calor. Los días eran horribles, las noches, espantosas, pero lo peor era el frío de los amaneceres, la tenaza de hielo que nos agarrotaba la garganta todas las madrugadas, cuando un ruido lejano nos despertaba con la puntualidad de un reloj macabro, y el sol todavía dormía, y nosotras no. Todos los días fusilaban a los nuestros a la misma hora, contra la misma tapia del cementerio del Este, tan cerca que ni siquiera el viento o la lluvia nos ahorraban el tormento de asistir a distancia a las ejecuciones. Todos los días, menos los domingos, porque los asesinos respetaban el precepto del día del Señor, nos despertaban las descargas de los fusiles. Todos los días escuchábamos los tiros de gracia, sueltos, aislados, y se nos llenaban los ojos de lágrimas, y nos moríamos de frío durante un instante en el que dejábamos de sentir el calor y nuestro sufrimiento, el hambre, la sed, el miedo, el cansancio (p. 95).

El terror provocado por el ritual diario de los fusilamientos no evita, sin embargo, que las presas políticas se organicen entre sí para formar redes de apoyo. Para la protagonista, en este sentido, la experiencia más dura no será la prisión sino su posterior reclusión en un convento, donde se verá obligada a seguir el régimen autoritario de las monjas respecto a actividades y horarios. El control termina provocando la alienación de la joven, quien en determinado momento llega a afirmar que:

No sólo había dejado de ser una mujer, porque ya ni me acordaba de cómo olían los hombres. También había dejado de ser una persona, porque ya no tenía nombre, ni historia, ni amigas, ni posibilidad de opinar, ni de escuchar otras opiniones. Era como una planta a la que había que regar para que no se muriera (p. 187).

*¡Por rojas!*

Cabe recordar aquí que por una experiencia alienante similar pasan Isabel y Pilar Perales en otra institución religiosa, el colegio Zabalbide.

En efecto, el adoctrinamiento moral y religioso tenía como objetivo, entre otros, la extrema alienación de la mujer respecto del propio cuerpo y del placer sexual. Las «rojas», por añadidura, fueron hipersexualizadas, puesto que encarnaban el modelo de mujer moderna que había estado muy presente durante la Segunda República y del que el franquismo abominaba (Osborne, 2012), fomentando la construcción de un modelo alternativo en el que la sexualidad femenina brillaba por su ausencia<sup>15</sup>.

Esta hipersexualización se articula en la ficción de Grandes, entre otros, en la violencia sexual ejercida por hombres del régimen hacia las mujeres vinculadas al bando perdedor de la guerra, que son sometidas a un tipo específico de violencia de género. Así, en la primera novela, Inés sufre acoso sexual por parte del comandante Alfonso Garrido, una figura siniestra que reaparecerá en la tercera entrega. Lo agresivo de sus actos parece vincularse a un patrón moral —el impuesto por el régimen franquista— que generaba violencia por pura inhibición sexual:

En la cárcel había oído historias parecidas, relatos de mujeres acosadas por una fantasía, una obsesión febril que bullía en la imaginación de ciertos hombres que no sabían en realidad lo que buscaban, porque al perseguirlas, perseguían algo que nunca se permitirían poseer, lo que les faltaba, lo que deseaban pero jamás consentirían que sus novias, que sus esposas representaran para ellos. Aquellos relatos siempre comenzaban con las mismas palabras, «desnuda debajo del mono», esa era la contraseña [...]. [Se trataba de una] *minúscula derrota que había sobrevivido a su grandiosa y pública victoria*, un delirio sucio y caliente, el pecaminoso entretenimiento de los buenos chicos que besaban las manos de los obispos y afirmaban a gritos la vida de Cristo Rey (*Inés y la alegría*, p. 200; el énfasis es mío).

Una fantasía sexual cargada de violencia de evidente carácter misógino que persigue la doble derrota de las ya vencidas en el conflicto

<sup>15</sup> Ahondo en estos aspectos en el capítulo 4, dedicado a la cuestión de la articulación del género en la serie novelesca.

bélico por medio de su envilecimiento moral: «Lo que [Garrido] quería era volver a ganar la guerra, y ganarla en mí, tomar posesión de una mujer vencida, humillada, sin dignidad, sin esperanza, sin respeto por sí misma» (p. 202). Lo mismo que a Inés le ocurre en *Las tres bodas de Manolita* a Eladía, quien —al contrario que Inés, que logra huir a tiempo— se ve obligada a ceder al chantaje del sádico Garrido para salvar la vida del hombre al que ama. Y no será la única, pues al entrar en el edificio oficial donde aquel trabaja, el soldado que controla las visitas «sonrió como si adivinara sus motivos, los mismos que habían llevado hasta allí, en los últimos años, a una pequeña multitud de mujeres guapas, jóvenes y desesperadas» (p. 540).

En este sentido, la humillación intrínseca al abuso o a la violencia sexual se representa en los *Episodios* como una experiencia frecuente en el caso de las «rojas». Por ejemplo, en *El lector de Julio Verne* un guardia civil llega a amenazar con violar a una detenida embarazada, familiar de republicanos del pueblo donde se desarrollan los acontecimientos. Del mismo modo, en *Las tres bodas de Manolita* a la joven protagonista no le queda más remedio que recurrir a su cuerpo para sacar a sus familiares adelante. Así lo describe:

Jerónimo el tonto [el hijo de la panadera] fue el primer hombre que me vio las tetas, el primero que me las tocó, el primero al que escuché jadear ante mi cuerpo desnudo. Era demasiado triste para pensarlo, así que procuraba no hacerlo mientras le seguía hasta la trastienda. En Madrid había pocos chicos tan tontos pero, a cambio, sobraban los hombres listos.

—Depende —me contestó Margarita cuando le pregunté si creía que don Federico me aplazaría una parte del alquiler hasta que las cosas mejoraran.

—¿De qué?

—De si te apetece acostarte con él.

—¿A mí? —Y hasta me asusté al oírlo—. Ni loca.

—Pues no se te ocurra pedírselo. Te va a proponer eso a cambio, y si le dices que no, te echará a la calle.

—No puede —alegué—. Esto es un edificio en ruinas, todo es ilegal.

—Ya, pero él le da una parte de sus ganancias a unos amigos que tiene en la Policía Municipal, y ellos se encargan de los morosos (*Las tres bodas de Manolita*, p. 166).

Antes de cada una de sus «bodas» en la cárcel de Porlier, Manolita se ve obligada a ser «registrada», lo que de hecho equivale a someterse al denigrante manoseo de los funcionarios de prisiones:

Abrí los brazos, separé las piernas [...] mientras descubría a qué se refería Martina cuando hablaba de los que metían mano. Este debía ser el campeón, porque después de palparme con mucho detenimiento por encima, metió los dedos por debajo de mi ropa y me acarició los muslos por delante, por detrás, por los lados, para deslizar después las yemas bajo las gomas de las bragas, las copas del sostén, y recorrer mi cintura, mis caderas, lentamente, sin levantar la cabeza. No me miraba, pero oí cómo iba alterándose el ritmo de su respiración, inspiraciones atropelladas que desembocaban en un jadeo que no se molestó en disimular (p. 382).

A la luz de estos ejemplos podemos afirmar que la serie novelesca visibiliza un tipo específico de violencia que habitualmente queda fuera de foco en la narración historiográfica sobre la posguerra española, mostrando la interrelación entre exclusión social por razones políticas y de género. En resumen, *Episodios de una guerra interminable* recoge un amplio catálogo de una violencia de carácter estructural —social, política, económica, cultural y legal— a la que fueron sometidos los «rojos» tras el fin de la guerra. Francisco Ferrándiz habla, incluso, de exclusión funeraria:

Quedaba suficientemente claro que los cuerpos sobre los que se legislaban eran exclusivamente los de los caídos, héroes y mártires de la Cruzada, colocando así en el limbo de los excluidos de la legislación funeraria, y en consecuencia de la comunidad legítima de los muertos, a los cadáveres republicanos y, por extensión, a las fosas comunes que los contenían (2014, p. 22).

Una exclusión a todos los niveles que situó a los perdedores del conflicto bélico en la posición de parias durante la posguerra. La narración novelesca evidencia, además, la violencia específica que por añadidura experimentaron las «rojas» por el mero hecho de ser mujeres.

En síntesis, tras el fin de la Guerra Civil, los que salieron de ella derrotados sufrieron una pérdida progresiva de capital económico

(como consecuencia de las medidas de sanción económica articuladas en las leyes franquistas) y de capital social (derivada de la generalizada práctica de la delación y el control social, engranajes que resultaron claves para la institución y legitimación del régimen dictatorial). Ser estigmatizado como «rojo» o «roja» implicaba la condena al ostracismo, la ocupación de un lugar existencial de paria, al margen de todo derecho, que paralizaba al individuo al invalidar la activación de la mayor parte de los recursos con los que habría contado hasta el momento del estallido del conflicto bélico. El único capital que no fue posible arrebatarles fue el cultural, una herramienta con la que, de entrada, no contaban todos los excluidos en la misma proporción. Por otra parte, el bagaje que pudieron transmitir a las siguientes generaciones fue en gran medida dicho capital cultural, aunque mermado y condicionado por las nuevas circunstancias. En este sentido, Jesús Izquierdo defiende la hipótesis de que el franquismo colonizó el pensamiento republicano, fenómeno que trajo como consecuencia la dominación no solo social sino también simbólica y cultural<sup>16</sup>.

Como he tratado de demostrar, *Episodios de una guerra interminable* recoge un amplio abanico de las consecuencias de la represión para el principal colectivo al que iba destinada. Sin embargo, la serie no se limita a recrear a los representantes del bando perdedor como meras víctimas pasivas del sistema dictatorial. ¿De qué modo se retrata al colectivo de las y los resistentes antifranquistas, en el centro de las tramas ficcionales?

### 1.5.2. Sujetos históricos en formación

Aunque las políticas sociales del Estado franquista contribuyeron a asentar valores de largo recorrido, sobre todo a nivel sociocultural, durante los cuarenta años de dictadura se produjo simultáneamente la

<sup>16</sup> Por su parte, así representa Grandes este proceso: «Las [niñas] pequeñas [familiares de republicanos e internas en el colegio] eran aprovechables porque su memoria era frágil, tan corta y dudosa que no costaba trabajo desmentirla, calcar encima una memoria opuesta que garantizaría de por vida su docilidad al inculcar en ellas un pecado original suplementario, una culpa que no les pertenecía» (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 520-521).

transmisión colectiva de contenidos tanto oficiales como de oposición. De hecho, como indica el historiador Javier Tébar, la reacción de los diversos colectivos (profesionales o de otro tipo) a tales políticas del régimen fue en muchos casos de carácter ambivalente. Por parte de individuos y grupos existía una cierta capacidad para negociar o adaptarse al paradigma impuesto, aunque evidentemente era limitada<sup>17</sup>.

En su recreación literaria de los años cuarenta y cincuenta, Almudena Grandes se centra en la actuación de aquellas y aquellos que, con su oposición activa a la dictadura, constituyeron la excepción a la norma social. Las figuras protagónicas de su ciclo novelesco se alejan de la concepción habitual de víctima, que se entiende más bien como pasiva. Están más cerca del concepto jurídico del término, es decir, «aquel que resiste y es por ello objeto de violencia». En este sentido, la resistencia —como señala Tébar (2018)— es aquella actuación que molesta, lo que el estado totalitario detecta y castiga. Aunque de los castigos penales sí quedó constancia en los archivos, otros tipos de resistencias han permanecido indocumentadas. Algunas solo se registran en la historia oral, la cual constituye una de las fuentes del trabajo de investigación previo a la escritura de Grandes, tal y como ella misma indica en las distintas notas de la autora al final de las novelas. Desde esta perspectiva, podríamos afirmar que la escritora madrileña parece apostar por la idea de Enzo Traverso (2012), quien afirma que, a la hora de revisar el pasado violento, no debemos pensar solo en las víctimas sino también —y sobre todo— en los actores de la historia. En realidad, ambos —víctimas y actores— pueden por momentos coincidir, como ocurre de hecho con muchos de los personajes de *Episodios de una guerra interminable*. Tal y como son retratados, se trata de individuos que desarrollan múltiples estrategias de resistencia —algunas de ellas atípicas, como veremos más adelante— ante la exclusión de la que son objeto.

<sup>17</sup> En opinión de este historiador, en el caso de los ciudadanos de a pie debemos hablar más de «resistencias» y «microrresistencias» (entendidas como válvulas de escape) que de «resistentes» (activistas políticos). Desde su perspectiva, a largo plazo al Estado franquista le resultó más efectivo producir (es decir, desarrollar políticas económicas de consumo) que reprimir (aplicar políticas represivas) para el control social. Afirmaciones recogidas durante el «XV Congreso de la Asociación española de Historia Contemporánea» (Alicante, 20-22 septiembre de 2018).

Todos los protagonistas de los *Episodios* comparten inicialmente el hecho de verse inmersos en una situación vital asfixiante, resultado directo de la dura represión<sup>18</sup>. El nudo argumental de cada una de las entregas gira en torno al proceso de formación de la(s) figura(s) protagónica(s), que termina(n) uniéndose al movimiento de resistencia, convirtiéndose en casi todos los casos en activistas —militantes o no— del PCE<sup>19</sup>. Dicha transformación orienta el eje de las tramas. Los riesgos asociados a tal implicación política constituyen la intriga novelesca que sostiene la tensión narrativa.

Así, en la primera entrega de la serie, Inés —una joven de una «inmejorable familia de gente de orden» (*Inés y la alegría*, p. 37)— sale al mundo a perseguir, literalmente, su deseo después de verse «afectada»<sup>20</sup> por una escena sobre las Misiones Pedagógicas en una película que proyectan en el Lyceum Club. Las lágrimas producto de la emoción experimentada, constituyen un tesoro en el que, según afirma ella misma, «estaba escrita la suerte de mi vida» (p. 67). Se trata de un momento de revelación cuyo impacto emocional impulsa a la protagonista a la acción y adelanta la transformación emocional y política que experimentará a partir de entonces.

Con el estallido de la guerra, Inés queda aislada en el Madrid sitiado. Decide entonces unirse a la causa comunista y monta una oficina del Socorro Rojo en el piso familiar de la calle Montesquenza. Cuando el conflicto termina y es detenida, tras una breve estancia en la cárcel y varios años prisionera en un convento de clausura, es devuelta a su familia. A partir de ese momento, su hermano Ricardo la confina en su casa de campo en la provincia de Lleida. La desesperación por el encierro y el acoso sexual al que se ve sometida por parte del detestable

<sup>18</sup> Esta es la situación de partida común a los personajes de Inés, Nino, Manolita, Guillermo, Manolo, María y Germán.

<sup>19</sup> La excepción a esta regla son Germán Velázquez y María Castejón en *La madre de Frankenstein*, quienes responderían más bien al concepto de actores de resistencias que a resistentes, según los planteamientos de Javier Tébar Hurtado.

<sup>20</sup> La teoría del afecto se refiere a «la capacidad de afectar y de ser afectado», según Brian Masumi. Se basa en los principios filosóficos de Spinoza, quien consideraba que las emociones no son propiedades del yo soberano sino el producto de las relaciones del individuo con el mundo. Ser afectado se entiende, como explica Jo Labany (2016), como un impacto preconsciente que se transforma a continuación en proceso. El afecto es una fuerza de carácter impersonal.

comandante Garrido hacen que Inés tome la determinación de huir cueste lo que cueste. En octubre de 1944 logra escapar y se suma a los soldados republicanos de la Unión Nacional Española que han entrado en España desde Francia con la intención de llevar a cabo una invasión militar. Sin duda, esta huida a caballo con una pistola, tres mil pesetas y la funda de un sombrero lleno de rosquillas caseras constituye uno de los momentos fundamentales de la historia. Inés es consciente de que en el momento en que abandona la casa de su hermano, da un paso del que ya no habrá vuelta atrás.

Este momento decisivo le llega mucho antes al protagonista de *El lector de Julio Verne*. Con tan solo once años, Nino —hijo de un guardia civil de la casa cuartel del pueblo andaluz de Fuensanta de Martos— decide unirse a la causa comunista con una pequeña «ayuda» a los maquis en la sierra de Jaén, cuyas hazañas sigue a lo largo del denominado Trienio del Terror (1947-1949). La población en la que vive constituye una metáfora a pequeña escala de la sociedad española de la época, dominada por el conformismo, el miedo y la humillación continua a la que se ven sometidos sus habitantes. A la actitud generalizada de los ciudadanos de la localidad se opone en la ficción el entorno del cortijo de las Rubias, el cual representa la red de apoyo a los guerrilleros en el monte. Desde el principio, el niño «tenía la sensación de que en aquella casa todo era al revés de como debería ser» (p. 183), de que se trataba de un «cortijo alzado en pie de guerra contra el mundo» (p. 170). Nino empieza a frecuentar el lugar porque doña Elena, una maestra republicana represaliada, le da clases particulares allí. Esta relación determina un cambio radical en cómo el niño percibe la realidad que le ha tocado vivir. Indica Nino:

Me enseñó poemas y romances, cancioncillas y letrillas, refranes y adivinanzas, y muchas palabras en muchos idiomas distintos pero, sobre todo, me enseñó un camino, un destino, una forma de mirar el mundo, y que las preguntas verdaderamente importantes son siempre más importantes que cualquiera de sus respuestas (p. 191).

Con el tiempo, el pequeño madura la idea de que los valores apre(he)ndidos en su relación con Pepe el Portugués, doña Elena y las Rubias constituyen la única opción posible para escapar del callejón sin aparente salida de un país subyugado:

La exacta dimensión de la violencia, de la humillación y de la tristeza a la que todos estábamos sometidos, en el cuartel, y en el pueblo, en mi casa y en las de los demás [...]. Yo no iba a poder escapar, pero ellos [los guerrilleros del monte] sí (pp. 363-364).

Se trata del momento más crítico de la novela, cuando el chaval toma la determinación de mentir a los guardias civiles (entre los que se cuenta su padre) para ayudar al grupo de maquis dirigido por el legendario Cencerro a salir de la sierra Sur y huir a Francia. Una difícil decisión para el protagonista, quien, con los años, ya de adulto, se hará miembro del Partido Comunista, aunque afirme haberlo sido desde la infancia.

Por su parte, la joven y en principio despolitizada heroína de *Las tres bodas de Manolita*, influenciada por su hermano, Antonio el Guapo, se verá involucrada en la red de apoyo a los presos en las cárceles y centros de redención de penas, así como en la reorganización del PCE en la capital en los años cuarenta y cincuenta. Al contrario que Inés (convencida ideológicamente ya desde el principio de la novela), Manolita inicia una relación afectiva —primero ficticia y luego real— con Silverio, interno en la cárcel de Porlier, y a raíz de ello pasará a colaborar con la causa del Partido, aunque siempre más por razones personales y emocionales que políticas<sup>21</sup>.

### 1.5.3. Comunismo y comunidad

En cuanto a Guillermo García, protagonista de la cuarta entrega, decide convertirse en médico clandestino del PCE durante la posguerra. Así nos describe ese día decisivo:

El hombre que salió de aquel café [...] parecía el mismo que había entrado media hora antes, pero no lo era, jamás volvería a serlo. *En mi interior se había operado una transformación fundamental [...]* la conciencia de que acaba de integrarme en una organización

<sup>21</sup> Al igual que ocurre con Pepita, la protagonista de la novela *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón.

clandestina no sólo no menoscabó mi alegría, sino que la agigantó. En el sitio donde yo sentía que tenía que estar, trabajé tanto y tan bien como pude *por mí y por los demás* (p. 274; el énfasis es mío).

Como podemos observar, también en este caso el personaje pasa por un proceso de iniciación —a menudo percibido como revelador— a raíz de su integración en una comunidad concreta de resistentes. En estas comunidades resultan claves tanto el principio de solidaridad, que cohesionan el grupo, como la generación del sentimiento de pertenencia. Así se representa el colectivo en cada novela de la serie. Por ejemplo, Inés habla en los siguientes términos del grupo del valle de Arán:

Unos días que nos enseñaron a ser felices [...] aquel dorado paréntesis que [...] nos vinculó siempre, para siempre, a todos los habitantes de aquella casa que nunca desaparecerá, que seguirá existiendo mientras quede uno solo de nosotros para recordarla (*Inés y la alegría*, p. 312).

En este sentido, la comunidad resulta a la postre más poderosa que el propio comunismo, pese a que es este último el que supuestamente articula el marco político de la actividad antifranquista de los personajes. Aunque el discurso político en sentido estricto se encuentra más bien ausente en la narración<sup>22</sup>, el valor de «lo común» (raíz etimológica del término «comunismo») constituye desde luego el marco emocional y grupal que permite la transformación tanto individual (de los personajes en el centro de la acción: Inés, Nino, Manolita, Guillermo, Manolo, Germán y María) como social (del conjunto la sociedad española). Sobre este aspecto volveré más adelante. Acerca del papel político de la solidaridad, Pepe el Portugués le cuenta a Nino:

Es que la gente, ahora, no entiende estas cosas [...]. Antes sí, antes, cuando la República, lo entendía todo el mundo, porque había

<sup>22</sup> Son más bien anecdóticos los momentos en los que aparecen referencias a la lucha de clases, a la revolución del proletariado, a la abolición de la propiedad privada, etc. Sin embargo, la mera representación del PCE supone una novedad en el conjunto de la denominada «novela de la memoria», como señaló en su momento Isaac Rosa en *El vano ayer* (2004, p. 58).

huelgas, cajas de resistencia y sindicatos que prestaban dinero sin interés, que socorrieran a las viudas y construyeran colegios para los huérfanos, pero ahora... *Es como si aquello no hubiera pasado, como si nadie se acordara de nada* (*El lector de Julio Verne*, p. 176; el énfasis es mío).

Un caso particular dentro del ciclo memorialístico de Grandes lo constituye la quinta entrega, *La madre de Frankenstein*, ambientada en los años cincuenta. Esta novela narra el regreso a España desde Suiza del psiquiatra Germán Velázquez, hijo de otro psiquiatra represaliado. Lo hace para llevar un programa de tratamiento de enfermas en el manicomio femenino de Ciempozuelos, en Madrid. Allí conoce a María Castejón, una auxiliar que vive y trabaja en el centro, y se reencuentra con una de las internas, Aurora Rodríguez Carballeiro, una enferma que conoció gracias a su padre y que ha sido condenada por el asesinato de su hija. Ninguno de los tres personajes está vinculado al PCE ni tiene una clara afiliación política. Tampoco pasan por un proceso de formación que los lleve a implicarse en la actividad de los comunistas resistentes. Su comportamiento más bien se ajusta al patrón generalizado entre los ciudadanos de a pie, a quienes en vez de denominar «resistentes» (término reservado a los activistas políticos) podemos describir como actores que llevan a cabo «resistencias» y «microrresistencias», entendidas como válvulas de escape (Tébar, 2018). En este marco, los tres personajes conformarán una pequeña comunidad de apoyo mutuo en el asfixiante microcosmos de la institución psiquiátrica en la que conviven, metáfora del país de aquel momento.

La importancia del comunismo y la comunidad como motores atípicos del proceso histórico es resaltada mediante las relaciones intertextuales que se establecen entre las novelas. La presencia reiterada de determinados personajes, de papel protagónico o secundario, en las distintas entregas de la serie refuerza en quien lee la impresión de estar enfrentándose a una amplísima y bien articulada comunidad de resistencia<sup>23</sup>. El único personaje que aparece en todas las novelas es Pepe

<sup>23</sup> A continuación me limito a presentar solo algunos de los múltiples ejemplos que se pueden rastrear en las páginas de los *Episodios*: Manolita y la Palmera, personajes principales de *Las tres bodas de Manolita*, aparecen como secundarios en *Inés y la alegría*; Galán, coprotagonista de *Inés y la alegría*, reaparece como secundario en *Los*

Moya, apodado Pepe el Portugués o Pepe el Olivares, una figura que encarna la resistencia comunista por antonomasia. Nino nos cuenta cómo termina Moya su carrera clandestina, tras décadas de activismo y un excarcelamiento al llegar la Transición:

En las primeras elecciones democráticas, José Moya Aguilera, alias Pepe el Portugués, alias Francisco Rojas, alias Juan Sánchez, alias Miguel Montero, alias Jorge Martínez, alias Camilo, ocupó el primer lugar de la lista que presentó el Partido Comunista de España por la provincia de Jaén, y en la que mi nombre ocupaba el último lugar (*El lector de Julio Verne*, p. 401).

Independientemente de que sean de pequeño o gran tamaño, las comunidades locales de resistentes aparecen en la ficción interconectadas entre sí. De este modo, las relaciones intertextuales entre los *Episodios* resaltan la tupida y extensa red que conforman. Una red que abarca contextos geográficos de lo más variados, escenario de las distintas novelas: Toulouse, Madrid, la sierra de Jaén, Buenos Aires, Ciempozuelos, Ginebra... Tal y como son retratados en la ficción, estos colectivos afectivo-políticos particulares conforman la gran comunidad del movimiento de resistencia e impulsan un cambio histórico gradual desde posiciones marginales.

#### 1.5.4. Familias de elección

Este predominio en la ficción memorialista de Grandes de la presencia de lo común y la comunidad en detrimento del propio discurso comunista —que terminará siendo relativamente secundario en las

---

*pacientes del doctor García*; Guillermo, uno de los protagonistas de *Los pacientes del doctor García*, figura como secundario en *Inés y la alegría* y *La madre de Frankenstein*; el acosador Alfonso Garrido tiene un papel destacado tanto en *Inés y la alegría* como en *Las tres bodas de Manolita*; Pastora, la viuda de Miguel Sanchís en *El lector de Julio Verne*, es también un personaje secundario en *La madre de Frankenstein*; Roberto el Orejas aparece como figura clave en la trama de *Las tres bodas de Manolita* y reaparece como secundario en *Los pacientes del doctor García*; Germán Velázquez, protagonista de *La madre de Frankenstein*, es una figura secundaria en *Las tres bodas de Manolita*.

historias de vida de los personajes— se articula, entre otros, en el paso de la comunidad a la familia, ambas de elección. Esta última, sin embargo, terminará fusionándose con la familia biológica en todas las obras de la serie.

Para ejemplificar esta idea, me detendré en las dos primeras entregas. En *Inés y la alegría*, la protagonista abandona su grupo familiar de origen, la familia de sangre, representativa de la España conservadora y franquista convencida<sup>24</sup>. Renuncia al vínculo biológico y afectivo original para incorporarse a su familia de elección, los comunistas. Podemos relacionar ambas comunidades con las «dos Españas» y con dos movimientos políticos de signo contrario —fascismo y comunismo, respectivamente— en los que se embarcaron millones de personas en la época recreada en la ficción.

El proceso que experimenta Inés es el de una toma de conciencia que termina por unirla a un colectivo político y emocional. La identidad individual —que desde el siglo XIX y por influencia romántica entendemos como caracterizada por autonomía, agencia, libertad de acción y elección— son rasgos que describen muy bien la figura de esta joven. Pero de su extensa trayectoria vital podemos deducir que tales aspectos solo pueden realizarse de manera completa en correlación con otros, es decir, en el marco del grupo de acogida. En este sentido, los valores de los protagonistas y narradores de la novela (Galán e Inés) coinciden con los del grupo de exiliados en el que terminan integrándose. De hecho, a partir de la segunda parte de la novela el «yo» de ambas voces narrativas se diluye cada vez con mayor frecuencia en un «nosotros» colectivo. Uno de los innumerables ejemplos de este fenómeno son las palabras de Inés al poco de instalarse en Toulouse:

En febrero de 1945, aquel mes maldito, empecé a vivir en la taberna más que en mi casa, y mis socias, mis clientes, me ayudaron a soportar la ausencia de Galán como *una familia adoptiva*, flamante y benéfica. Aquella solidaridad, que fluía en todas las direcciones como un río de incontables brazos (*Inés y la alegría*, p. 359; el énfasis es mío).

---

<sup>24</sup> Sobre todo la figura del hermano mayor, Ricardo, quien encarna los valores del fascismo franquista con su actitud marcadamente dictatorial y patriarcal.

El sentido de pertenencia en el caso de la joven está basado en vínculos tanto emocionales como políticos. Lo vemos en el siguiente fragmento de la narración de su marido, Galán:

Daba igual que el Ninot hubiera muerto de un infarto, que no lo hubieran derribado los disparos de un pelotón. Se había activado el protocolo de los fusilamientos, porque *había muerto uno de los nuestros*. Eso había sido el Ninot, para lo bueno y para lo malo, para lo mejor y para siempre, *uno de los nuestros* (pp. 421-422; el énfasis es mío).

En la trama queda claro que el Partido, en tanto que referencia política, es relevante para el grupo de comunistas en Francia, pero a fin de cuentas secundario; ya durante la incursión al valle de Arán en octubre de 1944 los militares, militantes de base, critican a los dirigentes de la cúpula. Un punto de vista que comparten las mujeres que forman parte del colectivo. Este *votum separatum* representa la voz de las bases, que pasan tradicionalmente desapercibidas y suelen ser omitidas en la narración histórica. Debido a su condición de exiliados, el Partido, como explica Inés, es «nuestra única casa, nuestra patria, nuestra familia». Y aunque afirma que «había sido mi libertad, y no otra cosa, lo que me había hecho comunista» (p. 535), tiene muy claro que en su cocina manda ella, y no el PCE<sup>25</sup>.

El Partido es, por tanto, el elemento referencial que sustituye metafóricamente a la patria perdida, pero es el colectivo humano en torno al restaurante de Inés y sus socias el que actúa en realidad como elemento aglutinador de la microcomunidad española en Toulouse. Esta singular familia de elección en el exilio surge y se agrupa en torno a la figura de un padre simbólico, el carismático Jesús Monzón, al que les une —una vez más— un vínculo tanto emocional como político. Lola, una camarada, se lo explica a Inés de la siguiente manera: «Carmen [de Pedro] se enamoró de él, sí, y yo también, y Manolo, y Gimeno, y Domingo, y Ramiro, y Comprendes, y el Sacristán, y tu marido. Tu marido más que ninguno [...]. Todos nos enamoramos de Jesús» (*Inés*

<sup>25</sup> El espacio de la cocina se convierte así en el ámbito de agencia propia tanto para Inés como para la comunidad femenina que conforma junto con sus socias, aspecto sobre el que incidiré en el capítulo 4.

y *la alegría*, pp. 537-538). Tal paternidad simbólica se compensa narrativamente con la figura de la madre en Dolores Ibárruri, quien posee asimismo el don de atraer y encantar, aunque sin la vertiente erótica que distingue claramente al atractivo Monzón: «Madre con mayúscula y por antonomasia, madre universal también con la minúscula de los mimos, y las caricias que reparte hoy, y repartirá muchos otros días, entre sus nietos simbólicos, los hijos de sus hijos, Madre Dolores» (p. 458).

Con posterioridad, los límites entre la familia de elección y la de sangre se volverán borrosos. Así, de los tres niños que se lleva consigo el grupo de militares a Francia tras la aventura en Arán, dos (Matías y Andrés) terminarán siendo adoptados por uno de ellos. El segundo se convierte con el paso del tiempo en miembro de la familia de Inés y Galán al casarse con una de sus hijas: «¿Cómo te vas a casar? [...] ¡Pero si [Andrés] es de la familia! ¿Es que no lo entiendes?», le espeta Galán. A lo que la muchacha responde: «— ¿De la familia? No, papá, yo me apellido González Ruiz, y él, Ríos Malpica» (p. 611). Ambas familias —la de sangre y la de elección— confluyen a la postre, ya que la segunda es tratada como «familia»: «Se sentó en la que nosotras llamábamos “la mesa de la familia”, tres o cuatro juntas, en realidad, que todos los días montábamos y reservábamos sin saber cuántos de los hombres de Bosost iban a venir a ocuparla» (p. 519).

Por otra parte, la familia de sangre surgida del matrimonio protagonista reproduce simbólicamente a la de elección. Sus hijos/as y nietos/as reciben los nombres de las personas que han marcado su trayectoria vital: Miguel (en recuerdo de El Bocas, caído en 1944), Virtudes (en recuerdo de la amiga y excriada de Inés en Madrid durante la guerra), Adela (por su cuñada, único miembro de la familia biológica con el que Inés mantiene contacto) y Fernando (nombre del padre, o sea, el propio Galán). Por añadidura, una de las nietas recibirá el nombre de su abuela Inés. La familia, como vemos, es entendida en un sentido mucho más amplio de lo habitual: no como una agrupación de personas ligadas exclusivamente por vínculos de sangre y patrimonio sino, en palabras de Friedan, como «aquellos o aquellas a los que regresas [como] a casa» (citada en Segarra, 2012, p. 24).

El menor protagonista de la segunda novela, al igual que Inés, se enfrenta al dilema moral de elegir entre su familia biológica (sus padres y hermanas) y su familia de elección (Pepe el Portugués y las habitantes del cortijo). En el caso de Nino, se produce una oposición entre el



padre real —Antonio, guardia civil víctima y a la vez perpetrador del sistema de represión franquista: «Era un asesino y un pobre hombre, un asesino y un hombre bueno, un asesino y un desgraciado, un asesino y su propia víctima» (*El lector de Julio Verne*, p. 223)— y el padre simbólico, encarnado por Pepe<sup>26</sup>. Gracias a su amistad con este último, el niño recibirá una educación sentimental, política y de género que lo alejará del ambiguo modelo moral que representa su padre:

Pepe el Portugués se marchaba, me dejaba solo, *huérfano con padre y madre* [...]. Se marchaba, y era la persona más importante de mi vida, un amor más fuerte que el amor, pero se marchaba, y sin embargo se quedaba en mí, porque yo sería otro niño, otro Nino, si no le hubiera conocido a los nueve años. [...] Él me había convertido en alguien distinto, en alguien mejor, me había enseñado qué clase de hombre quería llegar a ser, a quién me gustaría parecerme (p. 386; el énfasis es mío).

Fascinado por la misteriosa figura de Pepe, influenciado por los discursos de doña Elena, enamorado en secreto de la nieta de esta, Nino —observador de las acciones y actitudes de las indomables Rubias— no tardará en integrarse en este pequeño círculo de resistentes de su pueblo natal. Doña Elena le aclara que, a la hora de tomar decisiones sobre su vida actual, no tiene ya en consideración a su hija de Oviedo, porque «[a]hora, vosotros sois mi familia», a lo que Nino reacciona pensando: «En aquel pronombre personal cabían tantas cosas» (p. 247). La mujer incluye al niño, pues, en el mismo colectivo del que forman parte las Rubias, Pepe y ella misma.

Cierto día, el crío encuentra por casualidad una nota en una de las novelas de aventuras que le ha prestado el Portugués. Al comprender que los libros constituyen un vehículo de comunicación entre los maquis del monte y sus enlaces en el pueblo, decide no delatar a quien ya considera su mejor amigo: «Cuando lo recordé, empecé a comprender, respiré hondo y rompí aquel papel en ocho trozos *sin ser consciente siquiera de estar eligiendo un bando*» (p. 125; el énfasis es mío). En este

<sup>26</sup> Dedicaré más espacio a este aspecto en el capítulo 4, centrado en las cuestiones de género.

momento crucial de la novela, Nino elige permanecer con su comunidad de elección.

### 1.5.5. Más allá de las víctimas

El conflicto al que se enfrenta Nino respecto a su padre (y por extensión al resto de su familia biológica) se convierte aquí en metáfora de la historia reciente de España: el protagonista debe asimilar la dura verdad sobre su progenitor —un represor a sueldo del Estado— para poder seguir adelante con su vida, pero reconociendo las responsabilidades y consecuencias vinculadas al ejercicio sistemático de la violencia. Un proceso de revisión moral por el que debería pasar el conjunto de la sociedad española. En palabras de doña Elena: «La verdad es toda la verdad, y no solo una parte. La verdad es lo que nos gusta que haya sucedido y, además, lo que ha sucedido aunque nos guste tan poco que daríamos cualquier cosa por haberlo podido evitar. Para aceptar eso también hay que ser valiente» (*El lector de Julio Verne*, p. 198)<sup>27</sup>.

La elección moral a la que se enfrentan los protagonistas de los *Episodios* y que les lleva a unirse a la actividad clandestina se articula como patrón ético de actuación de cada personaje. Tal y como son recreados los resistentes, su decisión de implicarse políticamente termina influyendo, a la larga, en el cambio histórico en sentido amplio. Reflejo de ello es el panorama de época que se destila del conjunto de novelas. *Inés y la alegría* retrata de cerca a una comunidad de comunistas en el exilio. En *El lector de Julio Verne*, observamos el apoyo a la guerrilla en el monte<sup>28</sup>. *Las tres bodas de Manolita* recrea la reorganización del PCE en la capital española. En la cuarta entrega, *Los pacientes del doctor García*, los protagonistas colaboran con la actividad clandestina tanto

<sup>27</sup> Si seguimos esta línea interpretativa en relación con las violencias ejercidas durante el franquismo, la no reparación institucional de cara a las víctimas de la represión implicaría culturalmente el mantenimiento del sistema simbólico generador de tales violencias. En este sentido, la Transición habría sido un proceso demasiado apresurado, según afirma la propia Almudena Grandes.

<sup>28</sup> Las extremadamente duras vivencias de los mismos han sido recreadas, entre otros lugares, en la novela *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares y en varias obras de Alfons Cervera.

en Madrid como en Buenos Aires. Por último, *La madre de Frankenstein* recoge microrresistencias a las políticas represivas de sexualidad y de género implantadas por la dictadura.

Recordemos que la resistencia adquiere en estas obras la forma de comunidades políticas y sobre todo emocionales que colaboran entre sí<sup>29</sup>. La actuación de cada uno de estos colectivos resistentes en un entorno geográfico determinado aparece interrelacionada con la del resto, de modo que la suma de todas las actuaciones subraya la acción conjunta de un grupo subrepresentado tradicionalmente en los manuales de historia y en la esfera pública. En esta particular versión del pasado, es la red de resistencia y su actividad continuada la que habría posibilitado a largo plazo el cambio histórico que supuso la Transición. La propuesta de Grandes se aleja, por tanto, del modelo narrativo de muchos/as historiadores/as, para quienes «todo se mueve en torno a la secuencia “acontecimiento, relato, primacía de lo político” cuando se pone el énfasis en la toma de decisión ejercida por individualidades poderosas» (Ricoeur, 2010, p. 317). Por el contrario, el acento se pone en la acción colectiva.

En efecto, no es casual que las obras se cierren en la década de los setenta. La Transición es representada como un momento de decepción política definitiva para los miembros de la comunidad de resistentes. La postergación utópica de la recuperación de la República —la revolución ya desaparecida del horizonte de lo imaginable— enturbia el aparente final feliz de las novelas, un final en el que, a la exaltación de la familia tradicional, se le suma la de la familia de elección política.

Según el historiador Enzo Traverso, en el caso de España, «el fracaso del golpe de Tejero puso fin a una turbulenta Transición hacia la democracia barriendo, junto con el franquismo, la esperanza socialista de aquellos que lo habían combatido» (2012, p. 14). La implantación de la monarquía parlamentaria terminó con la esperanza de cambio que habían traído consigo a lo largo del siglo xx las palabras «comunismo» y «revolución», las cuales —como señala el historiador— en lugar de designar una aspiración o una acción emancipadora, pasaron a evocar a partir de 1989 un universo casi exclusivamente totalitario.

<sup>29</sup> Como se verá en el capítulo 3, las emociones son, de hecho, el cinturón transmisor y sostenedor del compromiso político.

En este sentido, la serie *Episodios de una guerra interminable* busca recuperar determinados valores que estuvieron en el centro del discurso de las izquierdas del siglo pasado: solidaridad de clase, lucha política por el cambio, acción directa, etc. ¿De qué manera? Como demostraré en los siguientes capítulos, entre otros presentando el amor como emoción reguladora y articuladora de trayectorias vitales marcadas por la promesa de felicidad. Para ello, el grupo y sus valores constituyen el marco necesario para el cambio personal que experimenta el personaje en el centro de la narración. Se invierte así el mecanismo frecuente en la historiografía de las últimas décadas según el cual, con el recurso a las víctimas (de la guerra civil, del Holocausto, etc.), se ha borrado la memoria de la constitución de determinados grupos sociales en sujetos políticos (Traverso, 2012). En cambio, en su ficción novelesca Almudena Grandes convierte a las víctimas en protagonistas de su propio proceso emancipador.

## 1.6. LA RESISTENCIA ES UN ARTE

Fuensanta de Martos habría tenido que ser de dos colores, el rojo y el amarillo de las banderas de papel que bailaban en el aire por todas partes, [...] pero era de tres. Todas las familias que tenían motivos para estar de luto habían decidido hacer la colada precisamente aquella mañana, y las ropas negras puestas a secar en los balcones combatían la alegría de los papeles de colores con el duelo, público y clandestino al mismo tiempo, por los héroes de Valdepeñas de Jaén (*El lector de Julio Verne*, p. 83).

En *Episodios de una guerra interminable*, muchos de los personajes que ocupan la posición de parias «rojos» de la posguerra —entre ellos las y los protagonistas de la serie— recurren a variadas estrategias para escapar por medio de la imaginación de una realidad social que les resulta claustrofómicamente adversa. Una proyección hacia fuera para poder, simplemente, sobrevivir. Se trata de pequeñas resistencias emocionales y creativas, como resaltar el propio luto o la exaltación que experimenta Manolita cada lunes cuando visita a Silverio en la cárcel de Porlier para cumplir el encargo que le ha encomendado el PCE:

La mañana siguiente [...] amaneció martes, una jornada tranquila, rutinaria, de trabajo y descanso programados, veinticuatro horas de monotonía sin sustos, sin emoción, sin sorpresas, como el miércoles que vendría después para dejar tras de sí un jueves igual de aburrido. [...] Sabía que al otro lado del domingo me esperaba otro lunes, un día de descanso en el que iba a cansarme más que en cualquiera de trabajo [...]. Sabía muy bien [...] que los riesgos que corría eran reales, pero el trabajo clandestino tenía tan poco que ver con mi vida verdadera, que no lograba tomármelo en serio (*Las tres bodas de Manolita*, p. 286).

Su inicialmente ficticia relación amorosa con el preso desemboca en una situación en la que el límite entre ficción y realidad se vuelve progresivamente borroso. De este modo, una situación en principio inventada termina instalándose en el mundo de los jóvenes protagonistas y transformando, de hecho, su realidad:

La sonrisa de Silverio encendió una luz, abrió una puerta, y de repente me encontré con él en otro lado, un lugar que era y no era el locutorio de la cárcel, *una realidad paralela donde la verdad y la mentira se fundían en una frontera imprecisa, una tierra de nadie donde creer sin pensar, y sentir sin pensar* (p. 294; el énfasis es mío).

Era sólo que aquella ficción, aquel amor inocente y fingido [...] era mejor que mi vida verdadera, mucho mejor que la suya. [...] [M]e gustaba deslizarme en una Manolita que no era yo, pero que era más feliz que yo, mientras sonreía al hombre del que se estaba enamorando, un preso que tampoco era Silverio, pero era más feliz que él (p. 295).

En la misma línea, en *El lector de Julio Verne* encontramos otro ejemplo de cómo la imaginación puede configurar entornos fascinantes, ajenos a la lúgubre cotidianidad de la violencia. Por ejemplo, la modesta cortina de chapas de refresco que hace con sus propias manos Pastora, la mujer de Sanchís:

Un viento suave, cómplice, mecía las tiras para que aquellas medallas baratas de metal pintado brillaran a la luz de un sol exhausto como monedas preciosas de oro de colores, destellos amarillos, naranjas, rojos, blancos, que tintineaban con la delicadeza de una orquesta de

campanillas. No eran más que chapas, tapones de cerveza, de limonada, de gaseosa, pero en aquel momento resplandecían como las joyas de un mundo oculto, un paraíso secreto [...] (p. 162).

Tras esta singular cortina Nino descubre al guardia civil más cruel de su pueblo pintándole las uñas del pie deforme a su cónyuge, en un gesto de tanta ternura y amor que el niño no sabe cómo interpretar, porque desmiente todo lo que sabe sobre Miguel Sanchís. Describe la situación como «una extraña, misteriosa formulación de la belleza» (p. 165).

Estética y ética se dan la mano en el ambicioso proyecto memorialista de la escritora madrileña. La creación, en el caso de las y los resistentes, posibilita el acceso a una esfera de placer estético que en los *Episodios* aparece vinculado a la sensualidad en todas sus formas: conecta a las personas con sus emociones, sus cuerpos y su sexualidad, posibilita su desarrollo intelectual y humano; por último, les impulsa a dar los pasos necesarios para alcanzar la madurez y culminar su proceso de emancipación personal. En la serie de novelas la labor artística —entendida en sentido amplio— supone un espacio atípico de resistencia al articularse no como una actividad exclusiva de una élite privilegiada, sino como parte de la vida precaria de las personas humildes y en situación de exclusión. Este arte de microrresistencias se articula en el ciclo en, al menos, cuatro ámbitos: cocina, literatura, sexualidad y música.

### 1.6.1. La receta adecuada

En la primera novela del ciclo, la cocina se convierte para su protagonista en refugio durante los años más duros de la represión. Alienada de su propio cuerpo por la disciplina del convento de clausura en el que es internada, Inés afirma: «Desde que desperté bruscamente del sueño donde había sucedido lo mejor de mi vida, la cocina era el único sitio donde aún sentía que tenía una piel, donde la piel aún me daba alegrías» (p. 50). Entre las concesiones que consigue de la madre superiora está el que le asignen un puesto fijo entre los fogones en lugar de mandarla a bordar o cavar el huerto, y que se le permita fumar y leer novelas (p. 187). Más tarde, en la casa de su hermano en

Pont Suert, Inés afirma: «Volví a estar viva. Allí tenía una cocina para mí sola, el recetario de la Sección Femenina [...] y un cuaderno en el que fui reinventando a mano las recetas de la hermana Anunciación» (p. 194). Como podemos observar, la experimentación gastronómica funciona como una tabla de salvamento mental para la joven. Un pensamiento semejante queda recogido en una frase que se repite varias veces a lo largo de la novela, casi como un estribillo: «cualquier desgracia me dolería menos si me pillaba cocinando» (p. 429). Algo que se confirma con posterioridad: «Lo que había aprendido en Bosost, seguía sirviendo en Toulouse. Fuera de una cocina, todo sería peor que dentro, y lo peor, siempre menos malo si me encontraba cocinando» (p. 513).

El acto de cocinar se vincula en esta obra al amor, y ambos son presentados como estrategias políticas de resistencia: «Eso era lo único que podía hacer, poner toda mi atención, mi habilidad, mi capacidad de trabajo, *al servicio de mi amor, cocinar con amor, por amor*, derramarme entera sobre los fogones, para combatir las siluetas de aquellos cazas. Cocinar, pensé, cocinar, decidí, [...] para proteger a los hombres que tienen que volver a casa a comérselo todo, *para salvar mi amor, por amor*, cocinar todo el día» (p. 428; el énfasis es mío). Se establece, por tanto, un fuerte vínculo entre el acto de cocinar y las emociones de quien lo hace: «Aquel guiso en el que puse todo lo que tenía a mano, pero también, seguramente, lo que había dentro de mí. Ese debió ser el secreto, porque volví a hacer muchos estofados [...] pero nunca los hice con tanto amor, con tanta desesperación al mismo tiempo. Tampoco volví a cocinar jamás con tanta rabia» (p. 494).

En torno al espacio culinario gira la existencia de Inés en Francia, pues se dedicará al negocio de la restauración junto con otras camaradas comunistas. Una vez instalada en Toulouse, indica: «Aquella cocina tan rara y tan pequeña fue el broche que cerró el círculo de mi vida nueva» (p. 488). Como señala Cristina Carrasco, el restaurante «Casa Inés» se entiende «como un espacio de celebración del comunismo, de la república y de la liberación femenina» (2017, pp. 67-68):

Sabían que aquel local era un santuario del exilio comunista, un monumento a la memoria de la invasión de Arán, el restaurante que Pasiónaría había elegido para celebrar su cincuenta cumpleaños, el hogar de

un pequeño ejército de militares republicanos y guerrilleros antifascistas que comían o cenaban allí todos los días (*Inés y la alegría*, p. 681).

El acto de cocinar y la propia cocina como espacio físico en esta primera novela ocupan un lugar central en el imaginario de la resistencia tal y como se representa en la ficción, tanto en la experiencia personal de la protagonista durante la represión en la inmediata posguerra en España, como en la experiencia colectiva del grupo de antifascistas exiliados en Francia a lo largo de la dictadura franquista. Se trata, pues, de un frente de lucha bien distinto al del tradicional frente militar.

### 1.6.2. La lectura os hará libres

En sus reflexiones sobre el relato «El último día del mundo» de Juan Eduardo Zúñiga, Ángeles Encinar define la actuación de sus tres protagonistas en plena posguerra como «destrucción del idilio». Se trata de dos hombres y una mujer del bando perdedor que, ante la entrada del ejército vencedor en la capital y la inminente instauración del nuevo régimen, deciden oponerse al mismo recurriendo al hedonismo y al suicidio final. Como explica la estudiosa, simbolizan la resistencia, y lo contrasta con otros relatos del autor madrileño en los que «la metamorfosis implica la destrucción personal y la renuncia a la propia vida» (2015, p. 105). Para «olvidar las calamidades de la reciente derrota» (Zúñiga, 1993, p. 321) los personajes deciden hacer acopio de todo tipo de productos de lujo y cultura, y hacer uso de ellos hasta el éxtasis, alcanzando la plenitud —como destaca Encinar— gracias al disfrute de música, lectura y representaciones teatrales. Sin embargo, la perspectiva del suicidio colectivo en esta obra no resuena de manera demasiado esperanzadora.

En las novelas del ciclo que nos ocupa, el arte en sus distintas formas constituye asimismo una herramienta de resistencia, pero su valor y significación es bien distinta<sup>30</sup>. La literatura, en concreto, tiene

<sup>30</sup> Si en la obra breve de Juan Eduardo Zúñiga Madrid es símbolo de resistencia, podemos afirmar que lo mismo ocurre con la cultura y el arte en las novelas memorialistas de Grandes.

en *Episodios de una guerra interminable* un destacado papel como herramienta que posibilita una alternativa al pensamiento único que pretendía imponer la dictadura con su aparato propagandístico.

La lectura como acto liberador resulta de especial relevancia en la segunda entrega, sin duda la más metaliteraria de la serie. En *El lector de Julio Verne*, como se indica ya en el mismo título, el mundo de la ficción será un factor clave en el proceso de formación del niño protagonista, quien deja atrás la inocencia infantil para dar los primeros pasos hacia la edad adulta. A ello contribuirá especialmente su relación con la profesora republicana: «Doña Elena me enseñó mucho más que taquígrafía y mecanografía en la primavera dorada de mi ignorancia, y después, cuando dejé de ser inocente, me enseñó más cosas todavía» (p. 190). Las lecciones que le imparte son desde luego primordiales, pero aún lo será más el acceso a la biblioteca privada de esta mujer tan culta. Con su permiso Nino tomará prestadas y devorará una tras otra numerosas novelas de aventuras y clásicos de la literatura.

Como ya hemos visto, al interactuar con el pequeño grupo en torno al cortijo de las Rubias, el muchacho entra en contacto con una nueva norma social y ética que alterará y remodelará su manera de percibir el mundo y su propia vida. Pero sus modelos no son solo de carne y hueso —Pepe, doña Elena y las Rubias— sino también literarios: «En las novelas que Curro le compraba a la Piriñaca, yo había aprendido ya que los hombres valientes siempre matan de frente, que matar a personas desarmadas es de cobardes, y matarlos por la espalda todavía peor» (p. 64).

En un principio, el acto de leer ficción permite a Nino escapar mentalmente de la durísima realidad social en la que está creciendo:

Yo leía otra clase de novelas, relatos de naufragios y tormentas, crónicas de monstruos y cadáveres, historias de caballeros de honor intachable y mercenarios ruines, traicioneros, memorias de hombres sabios o reclusos por sus propias culpas en una misantropía radical y benéfica, para soportar la calamitosa aventura de vivir en la casa cuartel de Fuensanta de Martos en 1948 (pp. 144-145).

Sin embargo, los efectos de la lectura van mucho más allá del mero escapismo. Como señala Martha C. Nussbaum, leer literatura brinda

al individuo la capacidad de profundizar en las propias emociones, lo cual «implica *eo ipso* poseer una vida emocional distinta» (2008, p. 178). En concreto, sobre la infancia destaca que «[e]l juego narrativo [...] brinda a la niña un “espacio potencial” en el que puede explorar las posibilidades que la vida le ofrece» (p. 273).

En el caso de Nino, a quien sin duda la lectura enriquece su mundo interior ampliando de manera progresiva sus horizontes intelectuales y afectivos, la ficción se convierte incluso en punto de referencia a la hora de comprender el mundo que lo rodea en toda su complejidad y riqueza. Así, recurre al imaginario ficcional que posee cuando se enfrenta a un dilema: «Por más que busqué en mi memoria, y en los personajes de todos los libros que había leído, todas las películas que había visto, todas las historias que me habían contado, no logré encontrar ninguna respuesta a aquel enigma» (*El lector de Julio Verne*, p. 165). En este sentido, Nino es consciente de que cuenta con un elemento diferencial respecto a otros niños y niñas de su edad:

Las novelas de Julio Verne que doña Elena me prestaba eran mucho más que libros, toda una garantía de la privilegiada condición de un niño muy bajito que nunca antes había tenido motivos para sentirse afortunado, *un elemento de continuidad entre mis dos vidas*, el túnel secreto que vinculaba las desnudas paredes de la casa cuartel con las cajas de frutas que albergaban una biblioteca viva y escogida en una pobre casilla de paredes encaladas (p. 191; el énfasis es mío).

Una doble existencia que hace que viva moralmente dividido hasta que se enfrenta a una elección decisiva para su futuro. El teniente del cuartel, bajo chantaje, lo manda de madrugada a buscar a su padre y a sus compañeros de la benemérita al monte. En esa fatídica noche, lo impulsarán a la acción los personajes de las novelas. Así intenta dárselo a entender a su madre:

Que yo sé lo que tengo que hacer. Mira... —Cogí *La isla del tesoro* [...] y se lo di—. Léete esto, madre, lee este libro. Así te darás cuenta de que no me va a pasar nada. Porque yo soy amigo de Silver el Largo. [...] En Fuensanta también tenemos un John Silver, y nadie lo sabe (p. 365).

Nino decide hacer frente a tan peligrosa situación con *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson y los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós en la cabeza:

Jim Hawkins rescató la *Hispaniola* sin la ayuda de nadie, me recordé a mí mismo cuando perdí de vista la casa cuartel. [...] [M]e di cuenta de que lo que estaba viviendo no pasaba en un libro, sino en la realidad, una noche de abril de 1949, España, Andalucía [...]. Sólo entonces lo entendí, entonces comprendí que estaba viviendo otro libro, *El diecinueve de marzo y el dos de mayo*, aquella guerra sucia de civiles mal armados y mamelucos a caballo, y eché a correr sin pensar en nada más (pp. 366-367).

De este modo, el niño es consciente no solo de estar viviendo una aventura, sino de estar protagonizando a su manera un momento histórico. Siempre gracias al filtro de la ficción literaria, lo que resulta, a su vez, en una nueva e interesante manera de vincular historia y literatura. Un pequeño gesto heroico sin un valor destacado en la escala macro de la historia que, sin embargo, cambiará el rumbo de su vida y tendrá consecuencias a la larga. Como explica la misma Almudena Grandes:

Yo suelo definir *El lector de Julio Verne* como un libro de amor a los libros. Él [Nino] empieza a leer para huir, como tanta gente, mientras lees huyes de una realidad. Pero en esas novelas de aventuras, aparte de huir, aprende un concepto del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, de la valentía y la cobardía, que le reconforta porque coincide con lo que él pensaba, o sea, esos libros de alguna forma le dan la razón respecto a lo que él pensaba, y eso le arma, le fortifica también (Calderón Puerta y Moszczyńska-Dürst, 2016).

En este sentido, la lectura se vincula en la novela al desarrollo del pensamiento crítico y de la autonomía del individuo. Según pasan los meses, el chico empieza a comportarse de manera extraña en comparación con los otros chavales de su edad. Sobre todo, empieza a pensar por sí mismo y a tomar decisiones sobre su propio destino. Esto le lleva a enfrentarse abiertamente al maestro de la escuela local y, en consecuencia, al retrógrado sistema educativo que esta figura representa, que

consiste en memorizar información sin promover reflexión crítica de ningún tipo. Pese a tener que someterse al poder de don Eusebio, a partir de ese momento, a los ojos de Nino, dicha persona ha perdido toda autoridad: «Me pareció un hombre patético, un pobre tonto solemne, tanto más tonto cuanto más solemne» (*El lector de Julio Verne*, p. 196)<sup>31</sup>.

El propio libro como objeto se convierte en la novela en vehículo del intercambio de mensajes entre miembros de la resistencia, y por tanto también en el *locus* de los valores que adopta el personaje protagonista. Tras el suicidio de Miguel Sanchís, un comunista infiltrado en el cuartelillo del pueblo, las autoridades deciden ocultar los hechos a la población y darle sepultura con los honores de un héroe nacional. Ni siquiera informan a la viuda de lo sucedido en realidad, a saber, que su suicidio buscaba evitar que al ser detenido y torturado pudiera traicionar a muchos de los suyos<sup>32</sup>. Nino empieza a pensar por su cuenta, comprende lo que está pasando y decide pasar a la acción. Copia a escondidas la nueva dirección de Pastora, la viuda de Sanchís, para que Pepe pueda escribirle y conocer así la verdad sobre la muerte de su marido:

Ni la Dirección General de la Guardia Civil, ni el teniente coronel Marzal, ni los oficiales que trabajaban a sus órdenes en la Comandancia

<sup>31</sup> El maestro le suspende un examen por no haber repetido la materia impartida durante las lecciones en clase sino lo leído en uno de los *Episodios Nacionales* de Galdós. Esta situación deviene metáfora asimismo del momento histórico recreado en las novelas, en el que la sumisión y el acatamiento de las normas impuestas sin posibilidad de cuestionarlas era la regla, y el saber y pensar «demasiado» despertaban inmediatamente desconfianza y sospecha. Es sin duda una de las razones que llevan a Pepe el Portugués, quien sabe leer y escribir perfectamente, a aparentar ser un ignorante para integrarse mejor socialmente.

<sup>32</sup> Miguel Sanchís, a fin de cuentas, se mata por lealtad. Este es el fragmento donde se desvela la verdad sobre su triste final: «—Juan el Pirulete era un traidor —y Pepe, que estaba derrumbado sobre el respaldo, mirando a la pared como si allí hubiera algo que ver, se enderezó de repente para volverse hacia mí, con los ojos muy grandes, la boca abierta—. El martes, a las tres de la mañana, Sanchís y Curro estaban patrullando cerca de aquí, y se les presentó diciendo que quería hacer un trato. Les dijo que los del monte se iban a Francia, y que estaba dispuesto a contárselo todo a cambio de quedarse en España y de que le dejaran en paz, pero Sanchís no le dejó hablar. Le metió un tiro entre las cejas y le dijo a Curro que aquí abajo estaba él solo, pero que arriba había muchos más. Después gritó viva el Partido Comunista y viva la República, y se suicidó» (*El lector de Julio Verne*, pp. 334-335).

de Jaén, podían contar conmigo. Ninguno de ellos sabía que aquella noche, mientras escuchaba la conversación de mis padres, el ejemplar de *La isla del tesoro* que doña Elena me regaló cuando cumplí once años, ya estaba roto. No podían saber que yo había recortado con mucho cuidado una tira de la guarda posterior para escribir un nombre, una dirección que recuerdo todavía.

A la hora de comer, cuando mi padre trajo aquella nota, como un indicio cierto de que nunca llegaría a saberse la verdad, mi madre la guardó en un cajón con otras parecidas, nombres y direcciones de otras viudas del Cuerpo que habían perdido a sus maridos en acto de servicio, en Fuensanta de Martos, en los años cuarenta. Cuando volví de la escuela, ella estaba en la azotea, tendiendo la ropa, y Pepa, que pintaba con sus lápices, ni siquiera me preguntó qué estaba haciendo. No me arriesgué a pedir permiso para salir, porque sabía que madre me iba a decir que ni al patio, pero antes de que volviera con el cesto vacío, cogí uno de los lápices de mi hermana, las tijeras de la cocina, y recorté con mucho cuidado aquella tira del único papel del que nadie en mi casa descubriría jamás que faltaba un trozo. No me importó estropear el libro, porque sabía que Jim Hawkins era un niño valiente, y que lo habría entendido. Después de copiar su contenido, volví a dejar la nota en su sitio, le devolví el lápiz a mi hermana, las tijeras al cajón, me tiré en la cama a leer otra vez la historia del pirata Flint y su tesoro escondido, y volví a pensar que Elena, a la que echaba tanto de menos desde que había dejado de subir a la casilla vieja tres días a la semana, no tenía razón. Ya se lo había dicho una vez, una de aquellas tardes en las que nos quedamos juntos y solos, hablando de novelas de aventuras, en casa de su abuela. Todos los libros tratan del amor, aunque no haya chicas, ni besos, ni boda al final. Todos los libros tratan del amor, aunque el amor no sea más que la fascinación, la difícil lealtad de un niño bueno y valiente hacia un valiente y codicioso pirata con una pata de palo y un loro en el hombro (pp. 333-334; el énfasis es mío).

Este último pasaje hace referencia indirecta a la relación que el protagonista mantiene con Pepe: de nuevo la realidad aparece filtrada a través de un modelo literario. Tan decisiva es la influencia del Portugués para el proceso de formación del muchacho como la de los libros de aventuras que devora. Sumado todo ello al continuo diálogo reflexivo entre maestra y alumno, surge en el Nino de once años la

aspiración de salir de la «vida de mierda» de la que se quejan continuamente sus padres y a la que, de entrada, todo parece condenarlo. Como averiguamos al final de la novela, el protagonista logra su objetivo con el tiempo cuando, en vez de guardia civil —destino profesional al que parecía abocado—, Nino termina siendo profesor universitario, además de miembro del PCE.

Bien distinta a la de Nino es la relación que establece con la ficción literaria Inés Ruiz Maldonado, protagonista de la primera entrega de los *Episodios*. Debido a su origen social, culto y burgués, para ella la lectura es un hábito naturalmente adquirido desde la infancia, y no un descubrimiento sorprendente como para Nino. Inés sabe desde el principio que el acto de leer supone la posibilidad de abrir una ventana al mundo. Para ella, la lectura constituirá un gran aliado mental durante las situaciones de encierro al que se verá forzada en la inmediata posguerra. Así, cuando es internada en el convento de clausura por orden de su hermano Ricardo, lo primero que le pide a su cuñada Adela es que le mande libros. Más tarde, afirma: «[E]n marzo de 1943, al llegar a su casa [de su hermano Ricardo], aprecié antes la compañía de su biblioteca que la de su mujer» (*Inés y la alegría*, p. 179). Al igual que la cocina, la literatura es el espacio de la imaginación, de la libertad de pensamiento y de la creatividad. Todo ello la ayudará a no hundirse anímicamente en una situación tan extrema.

Lo mismo le sucede a la adolescente María Castejón en *La madre de Frankenstein*. Con solo quince años se traslada del manicomio de Ciempozuelos, donde ha crecido, a Madrid para ganarse la vida sirviendo. Al poco queda claro que el hecho de no ser analfabeta la distingue en general de otras personas de su clase social y de su compañera de trabajo, Rosarito, en particular<sup>33</sup>. De hecho, la reacción de la señora para la que trabaja no puede ser más negativa cuando María solicita tomar prestados algunos volúmenes de la casa. Así se lo cuenta a Germán Velázquez:

El despacho del doctor tenía las paredes forradas de estanterías, pero le pregunté a la señora si podía leer alguno y me miró como si le hubiera

<sup>33</sup> Recordemos que en la época el analfabetismo era aún mayor entre las mujeres que entre los hombres.

dicho algo malo. Seré muy cuidadosa, le prometí, lo trataré muy bien, pero no era eso, es que no le cabía en la cabeza que yo quisiera leer libros.

—¿Por qué? —el doctor Velázquez no lo entendió.

—Pues no lo sé, la verdad —eso no pude explicárselo, porque yo tampoco lo había entendido nunca. A lo mejor se imaginaba que no sabía leer, o pensó que se lo iba a dar a otra persona, o que si me prestaba alguno iba a venderlo, no lo sé, pero me contestó como si la hubiera ofendido. Tú has venido aquí a trabajar, me dijo, no a leer. Ya lo sé, pero en mis ratos libres... Tú aquí no tienes ratos libres, ¿me oyes?, y como te vea yo con cualquiera de los libros de mi marido en la mano, como encuentre alguno en tu mesilla o en el armario, te vas a la calle inmediatamente, ¿me has entendido bien? Le dije que sí, que descuidara, y salió de la habitación resoplando y haciendo ruido con los tacones, habrás visto, con lo que me sale ahora la mocosa esta, decía... (p. 262).

Será don Tomás, el cura del barrio, el que le dará acceso a la biblioteca de la parroquia:

—Pues lo que pasó [...] fue que, cuando me acabé lo que había de Araluce, me leí *Los Miserables*, de Víctor Hugo, ¿sabe, no? [...] yo creo que ni don Tomás ni doña Albertina tenían mucha idea de los libros que había allí, porque ninguno de los dos los había leído. *Los Miserables* era un tomazo, claro, no podía meterlo debajo de la cama, pero lo guardaba en mi maleta. Todas las noches tenía que hacer gimnasia, arrimar una silla al armario, abrir la maleta sin bajarla del maletero, sacar el libro y, por la mañana, cuando sonaba el despertador, guardarlo antes de lavarme la cara siquiera. Pero me daba igual porque me gustaba mucho y ya estaba un poco cansada de libros para niños, la verdad. Los jueves, cuando íbamos al Retiro, lo llevaba en el bolso, que tengo uno grande, de tela, de esos que llevan un aro de madera para agarrarlos, que me hizo Rosarito. Y mientras ella paseaba con Antonio, yo me sentaba en un banco y leía, y así adelantaba, porque por las noches se me cerraban los ojos de sueño, me quedaba frita aunque no quisiera... [...] Total, que cuando me acabé *Los Miserables*, como ya había aprendido a esconder tomos gordos, empecé con las Obras Completas de Pérez Galdós, que también habían sido del marido de doña Albertina (pp. 264-265).

En este pasaje aparece el motivo de la lectura de las obras de Galdós que atraviesa todas las novelas de la serie. Como el resto de sus protagonistas, María también entabla una relación particular con el acto de leer, lo que no la ayudará, por desgracia, a evitar el maltrato del que será objeto:

Lo bueno de Galdós era que no se acababa nunca. Esos seis tomos tan gordos, ¡qué gusto! El caso es que doña Aurora también los tenía, pero, claro, cuando yo iba a su cuarto a leer, era muy pequeña y me gustaban más otras cosas. Total, que en el verano de 1949, los señores me dieron dos semanas de vacaciones, [...] me fui quince días a Ciempozuelos, con permiso de las monjas, claro está, y me llevé uno de los tomos de las Novelas de Galdós de la parroquia. Me metí en el cuarto donde está ahora mi abuela, ese que tiene una forma tan rara, en el Sagrado Corazón, y aunque ella me interrumpía mucho, y me pedía que la ayudara cada dos por tres, me leí *Fortunata y Jacinta* dos veces seguidas. Es que cuando la terminé, no me apetecía leer ninguna otra cosa, así que me la empecé otra vez. Y no me arrepentí, no crea, me pareció un libro maravilloso. [...]

Fortunata me enseñó muchas cosas pero, cuando me hicieron falta, no quise acordarme de ninguna. No quise reconocerme en su ingenuidad, en su pasión, en sus decepciones. Tampoco me dio la gana de reconocer a Juanito Santa Cruz, aunque el destino me lo puso delante de las narices, y ni siquiera eso fue lo peor. Me convencí de que vivía en una época distinta, una sociedad distinta, una realidad distinta. No me resultó difícil (pp. 265-266).

Con sus lecturas, decisiones y comportamiento, María Castejón no termina de encajar en el guion que su época tenía previsto para las mujeres de su edad y condición, lo cual le traerá muchos problemas. Por otra parte, la lectura hace también de Aurora Rodríguez Carballeiro, interna del manicomio en la misma novela, una enferma especial. Cuando el psiquiatra protagonista, el doctor Velázquez, empieza a trabajar en la institución, lo primero que le llama la atención de la anciana es que se trata de una notable pianista y que todas las tardes alguien lee para ella en voz alta. Como la propia doña Aurora ya no puede hacerlo debido a su avanzada edad, es precisamente María, auxiliar de enfermería y vinculada a Aurora desde la infancia, quien en un



acto de amor le lee a diario durante una hora. Lecturas en ocasiones tan sorprendentes como tratados de filosofía:

Estábamos leyendo un libro muy antiguo, que en Ciempozuelos nadie debía de imaginarse que existiera, porque estaba encuadrado en piel y el nombre del autor no figuraba en ninguna parte, sólo dentro. El caso es que en la biblioteca que doña Aurora se trajo de Madrid al ingresar, estaba *La miseria de la Filosofía*, de Karl Marx, y eso era lo que iba a seguir leyendo en voz alta aquella tarde (pp. 123-124).

La interna es objeto de exclusión por partida triple: como enferma mental debido a la esquizofrenia que padece; por ser la asesina de su hija (un acto considerado como el más abominable que puede llevar a cabo una madre); pero sobre todo por haber sido una mujer moderna para la época que le tocó vivir, una persona con estudios e intereses, con un mundo interior de cuya riqueza las únicas huellas que quedan tras dos décadas alienantes de internamiento en el centro psiquiátrico son su virtuosismo al piano y el interés por la lectura, dos actividades que la protegen, hasta cierto punto, de su precaria situación de repudiada social durante sus periodos de mayor lucidez.

En la tercera novela de la serie, la literatura constituye asimismo una referencia fundamental para su protagonista, Manolita. *Robinson Crusoe* impulsa en ella la fe para crear en un proyecto en apariencia absurdo: la construcción de una vivienda en uno de los cerros más altos del campamento de Cuelgamuros, en la sierra de la provincia de Madrid, entre cuyos presos se encuentra su novio y futuro esposo, Silverio. El espacio físico de un sencillísimo hogar se convierte en un nuevo símbolo de resistencia: «Nadie, ni siquiera Dios, tenía poder para apretar, para ahogarme, mientras estuviera con él allí arriba» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 625), afirma la joven. La casa imaginada y luego levantada con la ayuda solidaria de otros condenados políticos, en un paralelismo con la isla de la novela de aventuras de Daniel Defoe, constituye una metáfora del oasis en mitad del desierto moral que es la España de la posguerra:

Las pequeñas vilezas individuales engrosaban, día tras día, la vileza colectiva de un país donde se hacía de todo por unos cuantos billetes, pero donde también vivían personas capaces de entregar cuanto tenían

sin recibir elogios de ningún tipo. [...] Quizás fuera más dulce, más indoloro vivir en el pico de un monte, en una casa sin baño, sin agua, sin luz, que disfrutar del bienestar que se pagaba en la moneda de la propia dignidad (p. 636).

No habría seguido leyendo [*Robinson Crusoe*] si Silverio no me hubiera enseñado que las islas desiertas también podían existir, para lo bueno y para lo malo, en la cima de un monte. Y que la extravagante historia de aquel naufrago inglés iba a explicar la mía mucho mejor que el cuento de la lechera (p. 638).

Al igual que la casa que Silverio diseña y construye con sus propias manos, los libros son también, literalmente, un *locus* de resistencia en *Episodios de una guerra interminable*. Como en el pasaje ya comentado sobre Nino y la viuda Pastora, los miembros de la resistencia se pasan información en papilitos escondidos en novelas, algo que no ocurre solo en la segunda entrega de la serie. En *Los pacientes del doctor García*, Manolo, uno de los protagonistas, utiliza un volumen de los *Episodios Nacionales* con fines semejantes: «En la mesilla de su escritorio estaba la edición en rústica de *Bailén* que había publicado el Quinto Regimiento, el texto que usaba para cifrar sus mensajes» (p. 125). Este libro en concreto circula entre los personajes como medio transmisor:

Cuando Amparo volvió de la cocina, ya habíamos averiguado que en el cuartel de El Pardo había un par de colecciones completas de la primera serie de los Episodios Nacionales de Galdós que había editado el Quinto Regimiento. Pepe se comprometió a coger un ejemplar de *Bailén* y dárselo a algún soldado de confianza para que nos lo trajera a casa (p. 157).

La reiterada presencia de la famosa serie de don Benito en las tramas de todas las novelas tiene un evidente carácter metaliterario. Es decir, constituye una posible clave interpretativa de los propios *Episodios* de Almudena Grandes. Recordemos que, estando prisionera en el convento, Inés le pide a Adela las obras completas de Galdós, argumentando que «si podía elegir, quería volver a casa, a mi país, a una España que pudiera entender, que me perteneciera» (*Inés y la alegría*, p. 179). La misma idea recorre el verso «Díptico español» de *Desolación de la qui-mera* de Luis Cernuda que abre cada libro de la serie:

Hoy cuando a tu tierra ya no necesitas, / Aún en estos libros te es querida y necesaria, / Más real y entresonada que la otra; / No esa, mas aquella es hoy tu tierra. / La que Galdós a conocer te diese, / Como él tolerante de lealtad contraria, / Según la tradición generosa de Cervantes, / Heroica viviendo, heroica luchando / Por el futuro que era suyo, / No el siniestro pasado donde a la otra han vuelto. / La real para ti no es esa España obscena y deprimente / En la que regenta hoy la canalla, / Sino esta España viva y siempre noble / Que Galdós en sus libros ha creado. / De aquella nos consuela y cura esta.

En el poema, la España recreada en la obra galdosiana y cervantina representa a una comunidad nacional de principios morales superiores a la del país real, inmerso en un sistema político que lo atrasa y corrompe. Del mismo modo, en el universo diegético de la escritora madrileña el ámbito literario se convierte de este modo en lugar de proyección de un ideal que se articula como guía moral para los personajes situados en el centro de la acción novelesca.

Así, en la tercera entrega, cuando el marqués de Hoyos conoce a Manolita, le regala los *Episodios Nacionales* argumentando que se trata de una lectura «conveniente» para ella (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 146-147, 380). Por su parte, el doctor García lee en voz alta precisamente esta misma obra las tardes que pasa con su primogénito mientras este se recupera de unas fiebres asmáticas: «*Trafalgar* representaba una isla desierta que habitábamos los dos solos, el vínculo íntimo, secreto, que me devolvió a mi hijo perdido con una intensidad más decisiva que sus fiebres reumáticas, cuando ya no tenía esperanzas de recuperarlo» (*Los pacientes del doctor García*, p. 666)<sup>34</sup>. Como en los otros ejemplos vistos, también aquí la lectura constituye un espacio de aislamiento y protección frente a una realidad externa adversa, además de contribuir a entablar fuertes vínculos emocionales interpersonales.

En síntesis, para las y los protagonistas de la resistencia antifranquista en la ficción de Almudena Grandes, la lectura de la monumental obra

<sup>34</sup> Como anécdota, cabe señalar que es en el cuarto tomo de las obras completas de Goethe donde Guillermo guarda la llave del cofre donde esconde la pistola con la que matará a Adrián Gallardo. Ello se podría interpretar como el vínculo del nazismo y la violencia por él generada y ejercida con la cultura alemana, muy presente a lo largo de toda la novela.

de Galdós conlleva no solo un conocimiento mejor del pasado histórico del país al que pertenecen. Los personajes galdosianos se convierten para ellos, además, en patrones morales de comportamiento. Un efecto espejo que, a su vez, podemos suponer que busca reproducirse en los propios lectores y lectoras de *Episodios de una guerra interminable*. La reflexión metaliteraria más interesante en este sentido sobre la obra galdosiana, por su relación con la temática de la resistencia y el concepto de nación, la encontramos en *El lector de Julio Verne*. Sobre los personajes de los *Episodios Nacionales*, doña Elena afirma que fueron los más patriotas de todos, aunque «se quedaron solos en medio de ninguna parte con sus ideales intactos, soñando con una libertad, una igualdad y una fraternidad que no les iba a traer nadie, que sólo ellos podrían fabricar con el ejemplo de sus propias vidas» (p. 197). Resulta evidente el paralelismo con los protagonistas de las novelas de las que la propia doña Elena y Nino forman parte. La serie memorialista de Grandes persigue, sin lugar a dudas, ambos fines didácticos: el de educar a quien lee ampliando su conocimiento sobre el pasado reciente de España, y el de formarlo desde un punto de vista ético tomando como referencia unos protagonistas con los que nos identificamos en el acto de la lectura.

Resumiendo, la ficción literaria funciona a menudo en *Episodios de una guerra interminable* no solo como una de las principales estrategias de resistencia política para sus protagonistas, sino incluso en ocasiones como medio recurrente de cara a su mera supervivencia. Para Inés, de hecho, la vida en el exilio implica la necesidad de «vivir en una ficción»:

Esa era nuestra vida y no había nada que hacer, no podíamos hacer nada excepto contarnos cuentos, y contárselos a los demás para hacer habitable aquel desierto devastado hasta el subsuelo [...]. [M]e había convertido en toda una exiliada comunista española, una representante más de la fabulosa estirpe de creadores, ilustradores y consumidores de fantasías, que lograrían alimentarse y dormir, trabajar y ser felices durante treinta años, a fuerza de encaramarse en una nube sonrosada, aislada de la dura realidad del suelo, donde ni las verdades eran verdad ni las mentiras lo eran del todo. Sólo así, mientras parecía que navegábamos sin brújula por un mar ficticio de cartón piedra, conseguiríamos llegar a ser también una tenaz estirpe de supervivientes, y nuestra propia vida, la victoria decisiva (*Inés y la alegría*, pp. 500-501).

Este pasaje responde claramente a un lema muy querido para la autora de la serie: «Resistir es vencer». Para los protagonistas de la serie, aferrarse a la ficción y a las posibilidades que ofrece la imaginación es, sobre todo, un recurso para salir adelante cuando se carece de toda esperanza de cambio. Si, como indica Martha C. Nussbaum, «lo propio de las emociones es su conexión con la imaginación» (2008, p. 89), este conjunto de novelas memorialistas articula sin duda este principio al entretejer en sus tramas motivos literarios, emociones y fortaleza moral para resistir.

### 1.6.3. El secreto está en tu cuerpo

La esfera erótica constituye asimismo en *Episodios de una guerra interminable* otro ámbito de resistencia política. En esta extensa recreación ficcional del periodo de mayor represión sexual de la historia reciente de España, los protagonistas y, sobre todo, las protagonistas traspasan los límites que se imponen al cuerpo y sus deseos desde los ámbitos social, político, religioso y moral franquistas<sup>35</sup>. Frente a las fuertes limitaciones características de los años cuarenta y cincuenta, los personajes «positivos» de Almudena Grandes mantienen una estrecha y afirmativa relación con su cuerpo. A menudo, tienen una vida sexual activa y placentera que se articula como un tipo particular de resistencia política<sup>36</sup>.

Este aspecto se manifiesta ya en la primera novela. Durante su breve estancia en el pueblo de Bosost en octubre de 1944, Inés reflexiona sobre el nuevo paradigma político-social imperante en la «nueva España» y sus consecuencias:

Aquel vestido tan sugerente, tan favorecedor, [...] que no habría llamado la atención a nadie en otra época, cuando las mujeres podían

<sup>35</sup> Todo ello en el marco de una sexualidad representada como marcadamente heteronormativa, tal y como analizaré con mayor detenimiento en el capítulo 4.

<sup>36</sup> Recordemos que el erotismo es uno de los ingredientes característicos de la receta literaria de Almudena Grandes desde su debut con *Las edades de Lulú*, que obtuvo el premio Sonrisa Vertical de novela erótica, y quizás uno de los factores que han contribuido a la enorme popularidad de su obra narrativa.

ponerse guapas sin parecer indecentes, cuando resultar atractivas no estaba prohibido, cuando llevar un cuello como aquel [...] no era pecado (*Inés y la alegría*, p. 286).

Frente a los rígidos principios inhibidores del nacionalcatolicismo, para los y las protagonistas de los *Episodios* el descubrimiento de la propia sexualidad constituye un campo productivo para el autoconocimiento, una esfera esencial en su desarrollo personal hacia la madurez. Por ejemplo, en *Inés y la alegría*, a la vez que se implica en política, la joven protagonista descubre el sexo y sus placeres en plena Guerra Civil. Al término del conflicto, afirmará retrospectivamente:

Además, en aquella época [de la cárcel], mi memoria aún conservaba la frescura de una experiencia que el paso del tiempo iría acartonando, [...] la experiencia del placer, del vértigo, de la arrolladora supremacía de la vida sobre la muerte en la sangre, en la carne, en la piel, en la lengua, en los dientes, en la risa, en el sudor de *mi cuerpo poderoso, triunfador sobre el hambre y el desaliento, vencedor de las bombas y de los escombros* (p. 182; el énfasis es mío)<sup>37</sup>.

En el *Bildungsroman* de *El lector de Julio Verne* somos testigos de cómo Nino pasa por un proceso de iniciación sexual al enamorarse de la nieta de doña Elena, Elenita, estrenando de paso la camaradería entre varones respecto a las «cuestiones femeninas» con su amigo adulto, Pepe el Portugués. Este actuará de guía en la educación sentimental y erótica del pequeño. Por su parte, Guillermo García, el doctor que da título a la cuarta entrega, se inicia sexualmente con dos bailarinas de cabaret del madrileño teatro Eslava, que frecuenta de la mano de su abuelo republicano. La iniciación sexual es un capítulo con frecuencia presente, por tanto, en las novelas de la serie.

Para los personajes en el centro de la narración, la sensualidad y el erotismo constituyen sin duda una fuente importante de energía vital. En situaciones difíciles o incluso desesperadas, la sexualidad supone siempre un importante punto de toma de contacto con la vida. Por

<sup>37</sup> En este fragmento podemos observar una clara influencia de la trilogía sobre la Guerra Civil de Juan Eduardo Zúñiga, de quien Almudena Grandes ha declarado en numerosas ocasiones ser gran admiradora.

ejemplo, en 1944, tras la retirada del valle de Arán, al cruzar la frontera francesa, Inés se fija en un comunista francés y reflexiona:

Nunca más volví a encontrarle tan atractivo, pero en aquel momento *ese detalle fue importante porque me reveló que, por encima de todo*, el desconsuelo, el agotamiento, y ese hábito de la derrota al que nunca lograríamos acomodarnos como a una costumbre, *yo estaba viva (Inés y la alegría*, p. 489; el énfasis es mío).

En la misma línea, podemos observar que tanto en *Inés y la alegría* como en *Las tres bodas de Manolita* el amor romántico es motor de la trama novelesca. Recordemos que en la segunda Manolita terminará enamorándose del amigo de su hermano, al que empieza a visitar en la cárcel de Porlier en cumplimiento de una misión secreta del PCE. Detengámonos en el malentendido que da pie a la relación que se establece entre ambos jóvenes y en sus consecuencias para la vida sexual de la protagonista.

En principio, ella debe hacer llegar al preso un mensaje, para lo cual se hace pasar por su novia y organiza una boda ficticia con él entre las paredes del penal. Inocentemente, Silverio se cree tal montaje a pies juntillas y cuando recibe la primera visita para un vis a vis (junto con otra pareja, Martina y Tasio), se lanza entusiasmado a besar a Manolita y a meterle mano. Esto, que en principio desconcierta y confunde a la muchacha, a continuación despierta en ella curiosidad y deseo (*Las tres bodas de Manolita*, p. 261). Precisamente este último, el deseo sexual, influye de manera decisiva en el cambio de temperamento que se opera en ella a partir de ese momento:

Así se manifestó, por segunda vez en un solo día, un carácter que yo nunca había creído tener, como si [en] el imperio de las cucarachas y los amores desesperados [de la cárcel de Porlier], hubiera brotado en mi interior un aprecio por mí misma que no había sentido antes. [...] El cuarto donde Tasio y Martina se habían comportado como dos fieras salvajes, carnívoras, parecía el último lugar del mundo para operar una transformación semejante [pero era como si] iluminara una escena distinta, la victoria de la vida sobre la muerte, la dignidad de los condenados que se aferraban a un tiempo que no tenían, fulminando la humillación de su hacinamiento, del impudor, de su propia y amorosa desesperación (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 271-272).

En este pasaje, el placer erótico —al igual que hemos visto que ocurría con la cocina o la lectura de obras de ficción— circunscribe un ámbito de seguridad que posibilita a los personajes en situación extrema una intimidad de carácter afirmativo, en medio de una realidad gris y amenazante. Para los presos políticos, cuya vida y libertad penden de un hilo, el tiempo transcurre según unos parámetros muy distintos a los habituales, y las visitas suponen un paréntesis fundamental, «espejismos de un tiempo forzado a transcurrir a otro ritmo, indicios de un mundo aparte, con reglas propias, perversas, incompatibles con la realidad» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 284). La toma de conciencia del valor emocional y psicológico de sus encuentros con Silverio hacen comprender a Manolita la importancia de sostenerle, de sostener en general a los encarcelados republicanos en su situación desesperada:

La evidencia de mi pequeñez, lejos de deprimirme o inspirarme una rabia inútil, reforzó la impresión de que la cola de Porlier era mi sitio, un espacio donde mi presencia tenía sentido y yo una misión que cumplir (pp. 277-278)<sup>38</sup>.

Así, a partir de un encargo para el Partido aceptado a regañadientes, la chica asume otra función de manera voluntaria y consciente. Desde ese momento, fingimiento y realidad comenzarán a confundirse en su ficticio noviazgo:

Los comentarios de los otros presos, causa verdadera de nuestro sonrojo y nuestras sonrisas, acababan de redondear la puesta en escena de un amor indudable, fruto de una extraña luna de miel cuya verdadera naturaleza nadie podría sospechar. Celebré tanto el éxito de nuestra imposura, que hasta encontré a Tasio menos feo de lo que me había parecido a la luz del ventanuco. Y mientras Silverio me miraba como todavía no me había mirado ningún hombre, [...] me pareció hasta guapo (p. 278).

El paso imperceptible para Manolita de simulación a autenticidad emocional resulta, con todo, evidente para las personas de su entorno.

<sup>38</sup> Sin embargo, el sostenimiento resulta ser a la larga mutuo. Manolita sostiene a Silverio, pero con el tiempo las visitas se convierten para ella en un elemento indispensable para poder soportar su durísima rutina como sostenedora de otras personas.

Como señala la misma protagonista: «Me resultaba difícil aceptar que ella hubiera visto en mí lo que yo sólo había visto en otras, que el sufrimiento por un amor ficticio hubiera inspirado en mi rostro, en mi cuerpo, los signos físicos de una emoción real». Sorprendida, se da cuenta de que «la emoción que había sentido al despedirme de él [de Silverio] seguía siendo verdadera» (p. 284). El juego inicial termina desembocando en un amor sincero de fuerte carga erótica.

Con el tiempo, el placer compartido por ambos se transforma en un castillo inexpugnable frente al amenazante mundo exterior, al igual que para Galán e Inés en la primera novela de la serie. Al respecto, durante un nuevo encuentro a dos en Porlier, Manolita explica: «En las yemas de sus dedos la cárcel se derrumbó, desapareció, saltó por los aires en un millón de serpentinas de colores, hasta que sentí su aliento en mi oreja y un bulto creciendo a toda velocidad contra mi vientre» (p. 384). El éxtasis y la dudosa frontera entre imaginación y realidad resultan ser, a la postre, el espacio más seguro y reconfortante para una relación que se desarrolla, una vez más, en condiciones extremadamente precarias.

Este incierto límite entre realidad y ficción se reactiva cuando la joven pareja protagonista de *Las tres bodas de Manolita* se reencuentra después de haber pasado dos años sin saber el uno del otro. El inevitable olvido mutuo, provocado por una larga separación y la distancia, hace que Manolita se sienta de nuevo inmersa en un mar de confusión: «A aquellas alturas ya no sabía distinguir entre su recuerdo y otros frutos de mi imaginación» (p. 493). Su perplejidad es resultado asimismo del cambio de circunstancias, porque en el campo de trabajo de Cuelgamuros, donde se produce su reencuentro, «[f]altaba la alambrada. Eso era lo que echaba de menos, lo que le hacía distinto, aquella verja que nos separaba pero nos protegía al uno del otro al mismo tiempo. [...] tan cerca de lo que habíamos vivido juntos me pareció mentira, y me pareció verdad» (p. 531). En esos momentos, Manolita no es capaz de distinguir entre proyección y evocación: «No dudaba de que yo había estado allí [en Porlier], pero el recuerdo de Silverio era distinto, más pálido y de contornos desvaídos, casi gaseosos, una presencia que parecía más soñada que vivida» (p. 493). Sin embargo, tras la perplejidad inicial, la pareja retoma su noviazgo, terminan casándose e instalándose en la pequeña casa diseñada por el mismo Silverio en un cerro del campamento. Él y Manolita seguirán

resistiendo allí, a su manera, durante años, gracias —además de al apoyo de amigos y familiares— a sus regulares encuentros eróticos en la casita de Cuelgamuros, ya como esposos reales<sup>39</sup>.

Otra relación erótica a medio camino entre simulación y autenticidad la encontramos en *Los pacientes del doctor García*. De nuevo en una situación extrema —el Madrid sitiado durante la guerra—, uno de los protagonistas, Guillermo, se ve obligado a acoger a su vecina Amparo en el piso familiar del barrio de Salamanca. Allí, a solas, se establecerá una relación de amantes que excede lo convencional:

Los bombardeos cotidianos, las casas en ruinas, las ejecuciones sumarias, el miedo y el racionamiento, sostenían una realidad en la que cabía cualquier relación exótica, tan desequilibrada y extraña, tan azarosa y necesaria al mismo tiempo como la que establecían los pactos de nuestra convivencia (p. 87).

Amparo inicia un juego erótico basado en el binomio dominación-dominado en el que ella asume voluntariamente el segundo papel. De este modo, esta mujer, a pesar de sus principios morales y religiosos fuertemente conservadores, puede permitirse dar rienda suelta a sus fantasías sexuales más íntimas. Guillermo describe así su ambivalente comportamiento, una combinación de provocación y fingido sufrimiento:

Aquella mañana tampoco entendí por qué, tan temprano y en ayunas, abría los ojos, tragaba saliva y suspiraba mirando al techo, como una mártir a punto de entregarse a los leones. [...] Mi comentario, tan ambiguo como todo lo que sucedía entre nosotros, alimentó su malentendido predilecto (*Los pacientes del doctor García*, p. 67).

Realidad y ficción se entremezclan en la relación: «El juego que se había inventado Amparo producía en mi ánimo, también en mi cuerpo, los mismos efectos que las letras de cuplés picantes desencadenaban en el ánimo de mi abuelo. Me divertía muchísimo pero me

<sup>39</sup> La felicidad como estrategia de resistencia es también un *leitmotiv* en la obra de Grandes, tal y como veremos más adelante.

sentía culpable después» (p. 67), afirma Guillermo. Lo que distingue esta relación erótica de otras representadas en la serie novelística es que, en este caso, el placer sexual no se vincula al amor romántico. Si algo tiene claro Guillermo es que, «[p]or muy fuerte, por muy poderosa, a menudo irresistible que fuera la atracción que ejercía [Amparo] sobre mí, no era amor» (p. 83). De hecho,

los castigos de Amparo<sup>40</sup> no resistieron la ficción familiar en la que se había convertido nuestra vida, y casi nunca rebasaban las fronteras de la noche, de mi cama. Al cambiar el juego, cambiaron las reglas, y la abstinencia dejó de ser excitante, divertida, para convertirse en un propósito muy difícil de cumplir (p. 150).

Las placenteras relaciones sexuales entre Guillermo y Amparo son lo único genuino de su forzada convivencia. Por lo demás, se trata de una farsa en la que sus protagonistas simulan ser una pareja convencional, lo que termina de hecho con la concepción de un hijo: «El sexo seguía siendo pavorosamente auténtico, la única verdad indiscutible, impermeable a la guerra, al embarazo, [...] y un vínculo tan poderoso que rellenaba todos los huecos» (p. 187). La misma pantomima familiar se escenifica la jornada en que se casan, cuando Amparo le dedica a Guillermo «una sonrisa tan radiante como si aquel fuera el día más feliz de su vida» (p. 189), siguiendo a rajatabla el patrón cultural establecido de las emociones, de acuerdo con Sara Ahmed (2015). Sin embargo, con el paso del tiempo, llega un momento en el que, aunque el «sexo seguía siendo espléndido, [...] el placer ya no bastaba para tapar todos los agujeros» (*Los pacientes del doctor García*, p. 504). El sexo en sí mismo no basta en este caso como tabla de salvación para ambos naufragos. El simulacro de familia y de amor resultan, a la postre, una mala y defectuosa copia sin original.

Lo mismo ocurre entre los amantes Germán y Pastora en *La madre de Frankenstein*. Aunque en principio los dos se entregan con fruición a sus regulares encuentros eróticos, a la larga la relación pierde en intensidad e interés, convirtiéndose en una rutina más en la vida de ambos: «De

<sup>40</sup> Se refiere a las «prendas» que Amparo tiene que «pagar» cada vez que Guillermo la «pilla» haciendo algo que no debería, en una imitación del juego infantil que establecen entre ellos.

domingo en domingo, eso era todo lo que Pastora estaba dispuesta a compartir conmigo, dos o tres horas por la tarde en el hotelito de doña Encarna» (p. 198). Como declara la viuda, el vínculo insustituible que mantenía con su esposo fallecido impide que pueda darse en su vida una nueva relación de pareja plena. La existencia del placer tiene una presencia sin duda importante pero limitada y, a fin de cuentas, limitante, tal y como experimentará Germán. En contraste, no ocurre lo mismo con los contados días que pasan en la cama este y María Castejón al final de la novela. Su relación de amantes impulsará, de hecho, un cambio definitivo en el rumbo de sus vidas, aunque finalmente sus trayectorias no llegan a confluír.

En esta quinta entrega de la serie, todos los personajes «positivos» en el centro de la acción (María, Germán, Eduardo Méndez y Pastora) entienden las relaciones sexuales como un lugar básico de resistencia a las limitaciones impuestas por el régimen franquista. El rechazo del control ajeno del propio cuerpo y el derecho al placer erótico son, de hecho, las reivindicaciones que plantean todos ellos —de manera más o menos consciente— en el marco limitante de la vigilancia social y la violencia estructural, frutos de la represión de la que son objeto como sujetos (política y/o sexualmente) disidentes<sup>41</sup>.

Podemos concluir, por lo tanto, que el cuerpo, el deseo y el placer se articulan como un *locus* muy particular de resistencia política en *Episodios de una guerra interminable*. Un elemento común a todos los personajes «positivos» del ciclo novelístico es que, en su caso, las circunstancias excepcionalmente adversas favorecen sin embargo el establecimiento de vínculos en general y de los eróticos en particular. Para las y los protagonistas de estas obras, la vida sexual constituye una esfera fundamental e irrenunciable para alcanzar la plenitud como seres humanos. El placer se convierte para todos ellos en fuente de fortaleza moral y, en consecuencia, de capacidad de resistencia. La esfera privada y sus contenidos íntimos resultan, en realidad, básicos para la continuidad en la lucha de estos resistentes en la esfera pública.

Llama sin embargo la atención que, tal y como aparecen representados en los *Episodios*, deseo y placer, para ser plenos y poder articularse

<sup>41</sup> De hecho, ese es uno de los principales temas de la novela, como argumentaré en el capítulo 4.

como dicho *locus* de resistencia, se encuadren en la mayor parte de los casos en una relación romántica de pareja heterosexual. Los personajes homosexuales, de hecho, están ausentes de esta lógica de resistencia, puesto que sus vidas emocionales y eróticas parecen de entrada condenadas a la limitación, cuando no a la frustración y al fracaso<sup>42</sup>. A la luz de estas reflexiones, podríamos afirmar que en el ciclo de novelas de Grandes, el placer y el bienestar que este genera se articulan como armas eficientes de resistencia, pero predominantemente en el contexto del amor romántico, es decir, entre mujer y varón<sup>43</sup>. Por otro lado, en líneas generales, la ausencia de un vínculo profundo entre los amantes más allá del éxtasis da la impresión de despolitizar hasta cierto punto la propia actividad sexual, según la lógica del ya mencionado principio de la felicidad personal como *locus* por excelencia de resistencia política<sup>44</sup>.

#### 1.6.4. Con la música a otra parte

Sólo entonces recordé donde vivía. España no era Suiza, las emisoras de radio españolas no retransmitían conciertos de piano a las doce de la mañana. Un segundo después, como si quisieran acompañarse con mi extrañeza, todas las campanas de Ciempozuelos repicaron al unísono para señalar la hora del Ángelus (*La madre de Frankenstein*, p. 13).

<sup>42</sup> Así ocurre al menos con los personajes varones: el Ninot en *Inés y la alegría*, Paco la Palmera en *Las tres bodas de Manolita* y Eduardo Méndez en *La madre de Frankenstein*. Ello podría achacarse a razones de verosimilitud histórica. Sin embargo, durante el franquismo sí se dio al parecer una mayor permisibilidad hacia las relaciones homoeróticas entre mujeres, prácticamente ausentes en la narrativa memorialista de Grandes. Como veremos en el capítulo 4, las relaciones homoeróticas en general tienen en los *Episodios* una presencia marginal y están representadas de manera estereotipada.

<sup>43</sup> Se trata de una articulación muy concreta de la felicidad, de acuerdo con Ahmed (2015), que analizaré con detenimiento en el capítulo 3.

<sup>44</sup> Tal es el caso de Manolo y Meg Williams en *Los pacientes del doctor García*, quienes continúan siendo amantes durante la posguerra en Madrid, aunque su relación es bastante atípica (no es monógama ni se encuadra en la concepción del amor romántico): «El sexo con Meg era un lujo, un regalo tan valioso para el impostor que nunca lo era tanto como cuando la tenía entre sus brazos» (p. 469).

Este contraste entre música y religión que encontramos en la primera página de *La madre de Frankenstein* no es casual. La música es otro de los ámbitos de la actividad humana que posibilita la resistencia política en la novelística sobre posguerra de Almudena Grandes. Es precisamente lo que descubre Isabel Perales en *Las tres bodas de Manolita*. Como hija de republicano, debe redimir la pena de su padre en el infierno infantil de Zabalbide. La madre Carmen la rescata del extenuante trabajo de lavandera que se ve obligada a ejercer junto a otras niñas de su edad. Gracias a la monja, se abrirá ante ella el mundo de las notas musicales, una experiencia que la niña percibe como mística:

La ausencia de trabajo, en sí misma una gozosa liberación, le depa-  
raba un placer menor, secundario en relación con la alegría de la  
música. [...] A caballo entre 1941 y 1942, Isabel descubrió una  
vocación imposible, un camino que la llamaba y la rechazaba con  
la misma impetuosa determinación, para curar las heridas de sus  
manos a costa de abrir otras en su espíritu, en su conciencia, la  
experiencia de un destino que, a los catorce años, ya la había con-  
denado sin remedio a vivir lejos de la música. [...] cerraba los ojos  
*para dejarse llevar por la fantasía y trazar carambolas imposibles que  
la desembarcaban en otra piel*, otra vida donde no sólo sabía leer los  
títulos de las partituras, sino también los signos que se atropellaban  
sobre los pentagramas. [...] analfabeta y pobre como era, nadie  
se tomaría el trabajo de educarla, pero creía que soñar no le haría  
daño y aceptar la realidad, en cambio, era muy doloroso para ella.  
La realidad eran sus manos deformadas, los dedos rojizos e inflama-  
dos, las yemas torpes que nunca acertarían a pulsar una tecla. [...] La  
realidad eran las monjas de las que la madre Carmen no podía  
apartarla, los lugares donde estaba ausente, las desgracias que no le  
podía ahorrar (pp. 346-347; el énfasis es mío).

Como podemos observar en el fragmento anterior, gracias a la proyección estética se produce en el personaje una toma de conciencia existencial. Aún más importante es que la experiencia del goce musical logra rescatar a Isabel de la alienación absoluta en la que se encontraba inmersa como resultado del adoctrinamiento al que está sometida por parte de las religiosas del internado:

Aquella emoción tibia y fresca a la vez, el olor de las flores, de las velas, un mundo privado donde aquella monja odiosa [la hermana Raimunda] no podía entrar. [...] [L]a voz de la madre se apoderaba de su memoria para llenar de música cada hueco y cada ángulo, cada relieve, cada resquicio de su cabeza. A veces, [...] la niña dudaba de haber vivido en realidad esas horas dulces y apacibles, que parecían hechas de una materia distinta al monótono tiempo de sus días y sus noches (pp. 342-343).

Así, cuando recibe de su protectora una naranja, su emoción es mucho menor, en comparación con la posibilidad de estar en contacto con las notas:

Aquel regalo la hizo menos feliz que el simple paso de las horas en la serena intimidad del coro, la luz del pálido sol de invierno arrancando de las vidrieras reflejos tenués, [...] la música de Bach y la voz de la madre cantando un Ave María [...] para infiltrar en los ojos de la niña lágrimas placenteras (p. 337).

El acceso y disfrute del arte en todas sus formas se convierte en estrategia psicológica de supervivencia. Al igual que la lectura de novelas de aventuras en el caso de Nino, para Isabel la música supone un paréntesis, un alivio temporal que atenúa el sufrimiento diario al que se ve expuesta su vulnerabilidad infantil. Los menores son mostrados como seres indefensos, afectados por la crudeza de las violencias de la posguerra y por el lugar existencial que les ha tocado ocupar. Nino recurre al cine para justificar ante su hermana Pepa, de cuatro años, los sonidos que se filtran del otro lado del tabique de su dormitorio, originados en las torturas a las que son sometidos los detenidos en la casa cuartel donde habitan. La música será precisamente el arma a la que recurrirá el pequeño para protegerse a sí mismo del horror de su padre ejerciendo como torturador: «Yo seguí cantando bajito la canción más larga que conocía, salí de mi campamento, para escuchar mi voz, salí de mi campamento, y no la de mi padre» (*El lector de Julio Verne*, p. 80)<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Se alternan aquí el pensamiento del personaje con la letra de la conocida canción infantil *Vamos a contar mentiras*.

La música es uno de los pocos refugios mentales a los que pueden recurrir las y los excluidos. Es el caso precisamente de doña Aurora en la quinta novela. Su capacidad para experimentar y despertar emociones cuando se sienta ante el teclado la humanizan en la misma medida que la alejan de la categoría de «monstruo» con la que su entorno la ha etiquetado:

La pianista del Sagrado Corazón no sólo interpretaba como una virtuosa, sino como una virtuosa perfectamente cuerda. La música que brotaba de sus dedos no sólo era exacta, tan fluida y melodiosa como la que producía el piano de mi madre, sino que más allá de su regularidad, la ausencia de pausas y errores, poseía una condición misteriosamente elástica. La pianista del Sagrado Corazón reinaba sobre las notas, gobernaba los acordes como si fueran seres vivos que subieran, y bajarán, y se acoplarán, y se separarán por su propia voluntad. Más que sonidos, creaba un bucle de armonía infinita que parecía haber existido siempre, porque no se detenía, apenas descansaba, cuando daba por terminada una obra y comenzaba otra. La paciente de la habitación 19 del pabellón de primera clase no sólo tocaba admirablemente un piano en cuya bandeja no reposaba partitura alguna. El teclado y su cuerpo se habían integrado para producir un único instrumento, tan poderoso que sabía reflejar todas las emociones humanas, desde la piedad hasta la ira. Pero aquella anciana vestida de negro aún guardaba más sorpresas para mí (*La madre de Frankenstein*, pp. 15-16).

Aurora Rodríguez Carballeira reúne toda una serie de rasgos que contribuyen a que ocupe el lugar de la otredad por excelencia en la época que le ha tocado vivir: su avanzada edad, su enfermedad mental, el haber cometido un acto criminal violento en el pasado, y todo ello sumado al hecho de ser mujer, por añadidura con carácter y aspiraciones<sup>46</sup>. Para los personajes como ella, que sufren una exclusión sistemática, el contacto con la música implica una posibilidad para aislarse y

<sup>46</sup> Como señalan Ana Casas y David Roas, las figuraciones del monstruo en la cultura «violán las normas simbólicas que permiten categorizar los diversos elementos de la esfera social» (2018, p. 9). El hecho de que Aurora sea denominada como tal por las personas de su entorno no es desde luego casual, en este sentido.



protegerse, para dejar de sentir y huir del dolor o, por el contrario, para conectarse con sus sentimientos más íntimos.

Es evidente que la música despierta nuestras emociones y con frecuencia tiene además un fin lúdico, aunque ello no implique que se vea necesariamente privada por ello de carga política. Como en la taberna de Cuelloduro del pueblo jaenero de Fuensanta de Martos, donde los parroquianos entonan la canción de *La vaca lechera* para mofarse de la guardia civil cada vez que el líder de los maquis, Cencerro, consigue darle esquinazo a la benemérita. De modo que a partir de la popular melodía habían convertido «aquella letra tan tonta en un arma, un himno, una canción de amor para un hombre legendario» (*El lector de Julio Verne*, p. 62):

Toda la benemérita en pie de guerra contra *La vaca lechera*, aquella bobada musical que muchos fuentesanteños seguirían silbando, cantando y canturreando, solos o en compañía, mientras se reían a carcajadas, aunque sólo fuera porque estaban hartos de llorar, y lo daban todo por bien empleado mientras Cencerro estuviera vivo y en el monte, escupiendo desde arriba (p. 63).

La música constituye, en consecuencia, otro de los artefactos artísticos a los que recurren los acorralados protagonistas de los *Episodios* para protegerse psicológicamente en sus precarizadas existencias. El papel que ocupa el arte en la educación sentimental de las y los protagonistas de *Grandes* es fundamental, ya que no solo constituye una actividad que les genera reflexión y placer estético, sino que posibilita sobre todo el desarrollo de su mundo interior: un medio privilegiado para trascenderse a sí mismos y la dura realidad que los rodea. Una herramienta que propicia un espacio propio, seguro, en el que volver a sentirse bien consigo mismos pese a su condición de parias. Gracias a ello, entre otras cosas, acopiarán el impulso necesario para salir al mundo pese a ser diferentes, disidentes de la norma social que los estigmatiza; para sentirse lo suficientemente fuertes para abandonar los rituales sociales y doctrinas imperantes, y atreverse, a fin de cuentas, a pensar por sí mismos.

En conclusión, la posibilidad de proyectarse en el placer derivado de los sentidos impulsa a los personajes protagónicos de Almudena Grandes a la acción, dándoles literalmente alas para escapar psicológica

y emocionalmente de la enorme cárcel que es para ellos la España de la posguerra por su condición maldita de «rojos». Entendidos de este modo, los principios morales impuestos por el régimen franquista habrían devastado no solo gran parte de la autonomía de los individuos, sino también determinados planteamientos éticos. Esta moral, bloqueada por la represión (también la sexual) tal y como se recrea en estas novelas, florece sin embargo en los personajes «positivos» de la serie precisamente a raíz de su condición de parias (Arendt, 2009). Como la propia autora ha indicado: «Todas esas cosas [la cocina, la construcción de una casa en Cuelgamuros, la lectura] se pueden leer en clave de resistencia política, porque la resistencia es una facultad moral» (Calderón Puerta y Moszczyńska-Dürst, 2016).

## 1.7. CONCLUSIONES. RESISTIR ES VENCER

En *Episodios de una guerra interminable* se recrean sobre todo acontecimientos de la España de las décadas de los cuarenta y cincuenta. La serie logra abrir los campos de la problemática en torno a la memoria al trasladar los acentos del relato histórico a las acciones —sistemáticas y simultáneas— de la resistencia, un subgrupo dentro de la sociedad invisible e invisibilizado en el discurso público durante largo tiempo. Acciones, actores y sucesos de este periodo de gran virulencia son resituados mediante la ficción literaria en el panorama histórico, alterando o complementando la información disponible para el público lector. En estas tramas novelescas el antifascismo/antifranquismo se sitúa en el centro de la narración/explicación histórica, cuestionando la versión predominante durante décadas en la esfera pública española así como en el ámbito académico.

Recuperar el antifascismo y la Segunda República como referentes legitimadores de la democracia actual es el objetivo didáctico que, según declaraciones de la propia escritora, se propone su serie novelesca. De este modo, Almudena Grandes aporta su granito de arena a la deconstrucción del discurso hegemónico con el que crecimos toda una generación de ciudadanas y ciudadanos ya en democracia, al desvelar aspectos del periodo más violento de la historia reciente desconocidos en gran medida. Este proyecto narrativo se posiciona así en el campo de fuerzas que interactúan en la actualidad —lo que denominamos

«historia pública»— al que se refiere Keith Jenkins cuando afirma que «la historia es básicamente un discurso conflictivo, un campo de batalla donde personas, clases y grupos construyen autobiográficamente interpretaciones del pasado con las que sentirse a gusto» (2009, p. 25).

## Capítulo 2

### La literatura como (re)creación histórica

Los grupos movilizan los recuerdos colectivos para sostener identidades corporativas que resistan.

DAVID LOWENTHAL, *El pasado es un lugar extraño*

Después, alguien nos dijo que había que olvidar, que el futuro consistía en olvidar todo lo que había ocurrido. Que para construir la democracia era imprescindible mirar hacia delante, hacer como que aquí nunca había pasado nada. Y al olvidar lo malo, los españoles olvidamos también lo bueno.

ALMUDENA GRANDES, *Los besos en el pan*

E del resto invenzione non viene di invenire, che in latino significa riscoprire, ritrovare?

ANDREA CAMILLERI, *Inseguendo un'ombra*

El análisis de la serie *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes nos invita, por un lado, a reflexionar acerca de los motivos y los medios estéticos utilizados para recrear el periodo en el que se centran las novelas, esto es, las dos décadas que siguen a la conclusión oficial de la Guerra Civil española, tal y como se ha visto en el capítulo anterior. Por otro lado, nos permite formular algunas consideraciones acerca del contexto social, cultural y político en el que estas obras surgen: las dos primeras décadas del siglo XXI, nuestra actualidad más inmediata. En este sentido, mi intención es indagar sobre aspectos vinculados al contexto de producción del discurso literario, preguntándome acerca de lo que nos dicen las obras literarias sobre el espacio simbólico que se articula en torno a la memoria. Según Katarzyna Chmielewska (2019), la memoria —producida siempre en

un contexto histórico y social concretos— constituye una esfera de comunicación defectiva, es decir, imperfecta y asimétrica, en la que el poder de otorgar significado permite dominar al resto de los participantes en la comunicación.

En el presente capítulo pretendo, en primer lugar, situar de manera somera la creación de la escritora madrileña dentro del panorama de la denominada «novela de la memoria» en España, señalando algunas de sus características formales más notables, así como determinados aspectos de su significado político, en una continuación lógica del análisis de carácter histórico que realicé en el capítulo previo. En segundo lugar, reflexionaré acerca de la aplicación al ciclo de los *Episodios* de los modos narrativos que los expertos en textos ficcionales memorialísticos han desarrollado como herramientas teóricas para su análisis e interpretación. Mi hipótesis de partida en este sentido es que la combinación de distintos modos permite a la popular autora legitimizar (narrativa y emocionalmente) su interpretación del pasado violento con el fin de educar al público lector en determinados principios morales y políticos. Es decir, me detendré en los recursos literarios que facilitan el acceso al saber histórico que sus textos actualizan y ponen en circulación en la esfera pública. Dicho saber no está exento de una determinada carga ideológica, vinculada entre otros a su contexto y sus co-textos de producción. Es de suponer que el objetivo pedagógico de la serie se cumple en gran medida, si tenemos en cuenta que la autora ocupa una posición central en el campo literario nacional, al formar parte del canon reconocido por la crítica<sup>1</sup> y gozar de enorme popularidad entre lectores y lectoras.

Después, retomaré las reflexiones iniciadas en el capítulo 1 acerca de los límites entre las disciplinas de literatura e historia en lo que se refiere al género híbrido de la novela memorialista realista. Por último, me centraré en el concepto de «nación» inherente a la serie memorialista de Grandes, así como en el rol que desempeña la memoria en la posible formación de una identidad nacional, según los principios declarados por ella misma.

<sup>1</sup> Véase, por poner unos pocos ejemplos: Jordi Gracia; Francisco Rico (eds.). *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona: Crítica, 2000; José María Pozuelo Yvancos. *La novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2017; Jordi Gracia; Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica, 2011.

## 2.1. LA MEMORIA FICCIONALIZADA

La cuestión de la memoria histórica en torno a la Guerra Civil, el franquismo y la Transición lleva décadas generando una cantidad ingente de producción literaria y crítica. Algunos trabajos, como la serie *La memoria novelada* (con tres tomos hasta el momento), se han interesado por aspectos como la estética de la nueva narrativa memorialística, esto es, los distintos recursos narrativos y su interacción con la cuestión de la memoria desde el año 2000. Para Hansen, la novela de la memoria en España se ha venido desarrollando, a partir de esa fecha, «en diálogo con el movimiento social de la recuperación de la memoria histórica» (2015, p. 123). Este crítico destaca además que la negociación de la memoria cultural sobre las violencias de la guerra y el franquismo ha predominado en la esfera pública española desde el cambio de siglo.

Ulrich Winter, por su parte, afirma que en la literatura y el cine actuales en España el tema de la memoria constituye no solo una política del pasado, sino sobre todo una política del presente a partir de una epistemología del pasado: «En vez de *memoria*, lo que a menudo está en cuestión en la época actual son más bien intentos de concienciación histórica, sea intelectual o afectivamente» (2015, p. 55). Para ello, desde la Transición hasta los años noventa, la literatura cumplía una aspiración «historicista» (según la concepción de Walter Benjamin), es decir, de conocer el pasado «como verdaderamente había sido» y no como lo había tergiversado la versión oficial de las instituciones franquistas y posfranquistas: «“Recuperar la memoria” o “desenterrar el pasado” significa complementar y completar una historiografía —la oficial—, falsa e incompleta» (Winter, 2015, p. 58). Y es que la «tradición, por lo general, omite los hechos del pasado que podrían socavar las instituciones dominantes o prohíbe que se vuelvan a contar» (Lowenthal, 1998, p. 458). «Para que se pueda denigrar un patrimonio rival», añade este último, «sus antigüedades deben ser escondidas o demolidas» (p. 468).

En cambio, a partir del año 2000, según Winter, la novela memorialística estaría más cerca del materialismo histórico benjaminiano, lo cual se traduce en la ficción en aquello a lo que el alemán se refería como «el instante en que se da a conocer [el pasado]» (Mate, 2006, p. 107). Se produce entonces una presentificación del pasado, y el acto

de recordar conduce a «la concienciación histórica y produce sujetos políticos y comunidades de memoria» (Winter, 2015, p. 59). Este aspecto político de la escritura/lectura de la memoria en sus versiones ficcionales me parece fundamental a la hora de analizar *Episodios de una guerra interminable*, habida cuenta de la declarada intención no solo pedagógica sino también política de su autora, un aspecto muy presente en sus declaraciones y artículos de prensa<sup>2</sup>.

¿Qué aspectos comparte la serie de Almudena Grandes con otras novelas de la memoria publicadas en las dos últimas décadas? Ante todo, sin duda, su carácter afiliativo, es decir, la vinculación emocional de algunos creadores que no vivieron los acontecimientos históricos, en tanto que pertenecen a la segunda o tercera generación, pero que se alinean simbólicamente con el bando perdedor (Faber, 2010)<sup>3</sup>. Se trata, por tanto, de una apuesta ética y política, que en el caso de Grandes viene acompañada de una continua presencia pública y una regular actividad periodística, con un abierto posicionamiento político que no deja dudas al respecto. Como señala Sebaastian Faber, el mismo hecho de escribir y leer novelas sobre temática memorialista son actos

<sup>2</sup> Grandes es columnista semanal en *El País* desde 2008. Véase al respecto la recopilación de artículos reunidos en *La herida perpetua. El problema de España y la regeneración del presente* (2019). Participa en actos públicos con frecuencia. Su presencia es habitual en los distintos medios de comunicación, y se pueden encontrar numerosas entrevistas con la escritora en la red. Véase, a modo de ejemplo: «Entrevista con Almudena Grandes». *El País*, 21 de febrero de 2002, <elpais.com/cultura/2002/02/21/actualidad/1014309000\_1014309303.html>; «Almudena Grandes: “Hay que ser muy valiente para pedir ayuda y también para aceptarla”». *20 minutos*, 15 de diciembre de 2015, </www.20minutos.es/noticia/2628233/0/entrevista/almudena-grandes/los-besos-en-el-pan/>; así como la entrevista de María Escobedo titulada «Almudena Grandes: “La política es el cimiento indispensable para creer en el porvenir”». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2012, núm. 744, pp. 127-135; o la concedida a Raquel Macciuci y Virginia Bonatto de la Universidad Nacional de La Plata en 2015 titulada «“Machado es el dechado de virtudes republicanas por excelencia”: entrevista con Almudena Grandes sobre *El corazón helado*». *Olivar*, 2015, vol. 9, núm. 11, pp. 123-141.

<sup>3</sup> Para este hispanista, en determinadas novelas contemporáneas podemos hablar de casos de afiliación, o sea, de relaciones «sujetas a un acto de asociación consciente, basadas menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación» con aquellos que participaron en el conflicto bélico y salieron de él perdedores (Faber, 2010).

performativos de afiliación ética y política<sup>4</sup>, aunque la carga ideológica varía mucho dependiendo de cómo se articule dicha temática en el texto narrativo<sup>5</sup>.

Al inscribirse en el género de la literatura memorialista, el actual proyecto narrativo de Grandes está llamado a desmitificar la identidad moderna, homogeneizadora e inmanente, por medio de sus agujeros, envases y reversos (Sánchez Cuervo, 2015, p. 13). Para ello, los artistas se centran a menudo en «historias locales, historias contextualizadas y ambientadas en circunstancias geográfica e históricamente concretas» (Hansen, 2015, p. 129). Desde esta perspectiva, *Episodios de una guerra interminable* no se limitarían únicamente a completar una historiografía previa insuficiente sino que, a partir de la recuperación de hechos, agentes y fenómenos del pasado, pretendería concienciar y producir sujetos políticos y comunidades de memoria entre quienes leen. En el caso de la serie de Grandes, resulta evidente que ambos aspectos se dan de manera simultánea. Por un lado, las novelas permiten acceder a información en gran medida desconocida sobre las décadas de los cuarenta y cincuenta. Por otro, mediante la recreación de la comunidad de resistentes y sus dinámicas internas —la narración de la toma de conciencia de las y los protagonistas y en consecuencia su implicación política— busca sin duda provocar en el público lector reflexiones acerca de determinados procesos sociales y políticos. Me estoy refiriendo en este punto al potencial ideológico de la obra

<sup>4</sup> Es lo que se ha venido a denominar «novela afiliativa de memoria» (Hansen, 2013, p. 89).

<sup>5</sup> En este planteamiento coincido con David Becerra Mayor. Discrepo, sin embargo, con la hipótesis que defiende en su libro *La guerra civil como moda literaria*, al menos en lo que respecta a la autora de la que me ocupo en este trabajo. Argumenta el crítico que las novelas de Grandes llevan implícita una lectura despolitizada —«a-ideológica»— del pasado. Me resulta por demás sorprendente que en su estudio despache obras literarias tan extensas a partir de una única cita (una frase en el caso de *Inés y la alegría*, tratándose de una novela de más de 700 páginas) o de algunos párrafos seleccionados de manera capciosa (en el caso de *El lector de Julio Verne*). Coincido en este sentido con la crítica a Becerra de Ana Corbalán, quien considera, antes bien, que «mediante la humanización de los personajes, el lector adopta una marcada simpatía hacia ellos que hace que se pueda reflexionar más profundamente sobre los años del franquismo» (2017, p. 106), mientras que para Becerra humanizar a los perpetradores equivale a despolitizar sus figuras y nos invita a exhibirlos de culpas.

creativa de Grandes, y no tanto a su impacto real en la forma en la que sociedad española concibe su pasado y su identidad colectiva, algo que evidentemente se sale de mis competencias como crítica literaria<sup>6</sup>.

Como novelas afiliativas, políticamente posicionadas, los *Episodios* son concebidos como una herramienta pedagógica para el conocimiento histórico, según declara la misma escritora<sup>7</sup>. Además de evidenciar la continuidad de una violencia extrema e institucionalizada hacia el bando perdedor de la guerra que ha sido deliberadamente omitida en el discurso hegemónico y oficial<sup>8</sup>, su ficción visibiliza problemas de enorme actualidad en nuestra agenda política, como el concepto y aplicación real de los derechos humanos, el derecho a saber lo que ocurrió, el derecho a identificar a las víctimas, la violencia específica de la que son víctimas las mujeres por el hecho de serlo o la reparación como garantía de la no repetición de crímenes de lesa humanidad, por poner solo algunos ejemplos. En este sentido, estas novelas nos recuerdan que las historias personales enmarcan procesos históricos que, pese a formar parte del pasado, simbólicamente no han perdido su vigencia.

El ciclo novelístico plantea, además, otro paralelismo interesante entre pasado y presente. El término clave, en este sentido, es el de «resistencia»: una idea que recorre gran parte de la creación literaria de Almudena Grandes. Así, la resistencia al fascismo recreada en los *Episodios* tiene su equivalente actual en las microrresistencias al sistema capitalista presentes en la novela de 2015 *Los besos en el pan*<sup>9</sup>. En

<sup>6</sup> Se trata de no caer en la frecuente trampa en los estudios críticos, como señaló Faber (2014), de afirmar que la obra literaria puede servir de muestra para reflejar dinámicas sociales, sin más.

<sup>7</sup> Para Lowenthal, lo que invalidaba el pasado pedagógico era la conciencia cada vez mayor de que el pasado y el presente son demasiado diferentes como para aplicar lecciones comparativas: «Aunque la historia ejemplarizante sigue resistiendo en el pensamiento popular y en la creencia del pueblo, los historiadores ya no la toman en serio» (1998, p. 516). A mi modo de ver, el caso de la serie de Almudena Grandes constituye un ejemplo *a contrario sensu*.

<sup>8</sup> Recordemos que omitir u obviar información es en sí mismo una elección, aunque pueda parecer, a simple vista, una paradoja.

<sup>9</sup> La misma tesis de resistencia en base a la solidaridad la defiende la voz narrativa en *Quédate este día y esta noche conmigo* de Belén Gopegui: «Están, desde luego, los colectivos. Siempre aparecen, como hogueras, como respuestas, como archipiélagos. [...] Hay colectivos cuyos miembros consiguen derribar los marcos y cruzar al otro lado juntos. Alivia saberlo» (2017, p. 40). Y casi al final de la obra: «Tal vez así como

ambos casos, sus protagonistas son personajes tipo de carácter ejemplificante. Como público lector seguimos y adoptamos, al menos durante el tiempo que dura la lectura, el modelo ético y político encarnado en el personaje en el centro de la acción, con quien irremediadamente nos identificamos. Este juego de espejos se produce en todas y cada una de las novelas de la serie.

En lo que se refiere al uso de recursos formales, el ciclo de los *Episodios* no es innovador estéticamente respecto a otras novelas de la memoria publicadas a partir del año 2000. Al menos, en el sentido de que no experimenta —como hacen otros creadores en sus incursiones memorialistas— con, por ejemplo, la hibridación de géneros (documentación, reportaje, novela, ensayo, etc.), tan característica en la mayoría de este tipo de obras de las últimas dos décadas (véase Hansen y Cruz Suárez, 2012). La elección formal de su autora es, por el contrario, la recuperación de un género de largo recorrido y mucha tradición, el de la novela realista decimonónica<sup>10</sup>.

En base a tal elección no nos resultará sorprendente que, a diferencia de muchas otras obras publicadas en el mismo periodo sobre temática similar, la serie no se centre en una mimesis del proceso individual de rememoración que se recrea por medio de la investigación del o de la protagonista sobre sus antepasados<sup>11</sup>. El mundo diegético de Grandes genera más bien una reflexión planteada de manera coral. Pese a que las tramas se narran desde perspectivas narrativas concretas e individualizadas —predomina la narración en primera y/o tercera persona

de la relación entre las neuronas emergió el pensamiento, de la relación entre desesperaciones emerjan despacio, a saltos finitos, robots amables, Google, pero que no permitan que nadie les haga daño» (p. 183). Polemizo en este sentido con la tesis de Magda Potok en su trabajo «Del miedo a la indignación: la narrativa de mujeres ante el conflicto social» (2019), quien no percibe claros elementos de lucha o resistencia política en la novela de Grandes de 2015.

<sup>10</sup> De entre las características de este género literario, cabe destacar: las descripciones extensas de lugares, personajes y costumbres; una vasta trama novelesca que abarca un extenso periodo histórico; un abanico amplio de personajes de distintas clases sociales, muestra de la sociedad de la época; la presencia abundante de diálogos con sus marcas sociolingüísticas, etc.

<sup>11</sup> Por poner solo algunos ejemplos: *La mitad del alma* de Carme Riera, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás o *La sima* de José María Merino.

con focalización en el interior del personaje, en ocasiones alternada con la voz autorial—, debido al amplísimo número de tipos humanos que recoge cada historia, las reflexiones sobre el pasado se plantean desde una multiplicidad de experiencias y voces. La conjunción de las mismas produce una determinada imagen acerca del proceso social de construcción de la memoria cultural, desde una posición política claramente situada<sup>12</sup>.

Abundan sin duda, en este sentido, las perspectivas y vivencias de personas vinculadas —de manera directa o indirecta, más o menos comprometida— con el movimiento antifranquista. En ocasiones, estos personajes realizan reflexiones metahistóricas acerca de cómo han sido omitidas sus trayectorias políticas y vitales en la narración hegemónica sobre el pasado imperante en la sociedad española<sup>13</sup>.

En esta revisión crítica del pasado destaca especialmente el papel de autoridad que se autoadjudica la voz autorial (la narradora omnisciente) con sus reflexiones históricas en los capítulos que se intercalan entre las voces protagónicas de algunas de las novelas. Veamos un ejemplo concreto:

Aunque durante casi cuarenta años parezca lo contrario, el tiempo que pasa por Dolores Ibárruri, va a pasar también por su país. El espejismo de inmovilidad, de moribunda asfixia desprendida del mundo y sus progresos, que la ley del vencedor proyecta en 1939 sobre sus rehenes, una generación completa de españoles su botín de guerra, no es más que eso, un espejismo, muchos años antes de que su superficie empiece a resquebrajarse. Aquella labor lenta y minuciosa, la implacable obstinación con la que tantos dedos de hierro pretenden bordar una imperial vocación de eternidad sobre las conciencias de millones

<sup>12</sup> Para Hans Lauge Hansen, desde el año 2000 la novela sobre el pasado violento en España se ofrece como espacio para la reflexión sobre el mismo: «Whereas the civil war novel of the 1980s and early 1990s was characterized by making mimesis of individual memory processes, since the turn of the millennium the contemporary novel has been characterized by [the] mimesis of the social processes of cultural memory construction. In this sense, the contemporary novel offers itself as a space for society's reflection and self-reflection upon the processes of cultural memory and identity construction» (Hansen, 2013, p. 117).

<sup>13</sup> Sobre todo en los capítulos finales de las novelas, que recrean brevemente la Transición.

de niños aterrorizados, no vale al cabo ni el precio de las horas de trabajo. El hombre que gana la Guerra Civil pierde de una manera estrepitosa, en un plazo brevísimo, las batallas decisivas para su posteridad. [...] En España todavía circulan monedas con su efigie, pero la sobrebundancia lleva ya el plazo de las condenas serias, dolorosas, dramáticas, a un primer agotamiento que, tal vez, habría podido ser definitivo, si las instituciones de la democracia no hubieran sucumbido al monstruoso, incomprensible síndrome de Estocolmo, *que aún hoy, cuando termina la primera década del siglo XXI, les impide romper formal y expresamente sus vínculos con el general que la secuestró el 18 de julio de 1936*. Pero ese no es un problema del franquismo, sino de la democracia española actual (*Inés y la alegría*, p. 690; el énfasis es mío).

Como vemos, la autora implícita se sirve del recurso narrativo de la voz autorial (de autoridad) para modelar no solo la percepción de los acontecimientos del pasado, sino sobre todo para articular una lectura política de los mismos, un aspecto que retomaré más adelante.

En lo que a la temática se refiere, lo que distingue a la serie de otras novelas de la memoria producidas en el mismo periodo es la recuperación del Partido Comunista de España como marco político de la mayoría de las actividades de la resistencia y del antifranquismo durante el periodo —de 1939 hasta aproximadamente 1977— que abarcan las novelas. Así criticaba Isaac Rosa la llamativa ausencia de esta cuestión en la novelística sobre el periodo franquista:

El autor ha dudado hasta ahora mismo de la conveniencia de esta afirmación, acaso tentado por la preferencia de ciertos novelistas, a la hora de situar políticamente a sus protagonistas, hacia organizaciones minoritarias, de difícil recuerdo, o incluso inventadas; supuestos grupúsculos radicales denominados con atractivas siglas que suelen combinar las palabras «vanguardia», «revolucionario», «popular». Preferencia que traiciona estadísticamente la realidad de una mayoritaria movilización y organización comunista, siendo el Partido Comunista de España (al fin con todas sus letras, rotundo en la página, temerario) quien acaudala el mayor número de muertos, detenidos, torturados, años de cárcel. Quizás esta cautela es fruto del temor, consciente o inconsciente, de algunos autores a ser confundidos con vindicadores (y cuando hablamos de comunismo, pareciera que su sola mención

es una declaración política) en tiempos en que el comunismo, tras su derrota en la guerra fría, malvive zaherido por ideólogos del nuevo orden, libros negros justicieros y teóricos que hacen de la equiparación nazismo-comunismo dogma de fe en periódicas comuniones. De ahí procede igualmente la tibieza en los reconocimientos, tanto en lo colectivo (agradecer al comunismo su lucha por la democracia en España o su papel en la derrota del Tercer Reich pone nervioso a más de uno, acostumbrados como estamos a próceres transicioneros y bellos soldados Ryan) como en lo individual (se regatea sin vergüenza el homenaje que merecen tantos hombres y mujeres comunistas mortificados en vida y muerte por el franquismo y cuyo resarcimiento moral, e incluso económico, sigue pendiente). Pero además, y esto nos preocupa más a efectos de la creación que nos ocupa, la exclusión del Partido Comunista de España (y cuanto más lo escribamos, más desactivaremos su reprobación literaria) de esa forma de historiografía que podría ser cierta novela sobre el franquismo (al menos así la perciben muchos lectores), contribuye de nuevo a falsificar el período, a *ficcionalarlo* en exceso (2004, pp. 57-58).

Situar al colectivo protagonista en el marco político del comunismo supone, siguiendo esta línea de pensamiento, una audacia en el conjunto de la denominada novela de la memoria. Por otro lado, teniendo en cuenta el gran éxito que acompaña al actual proyecto narrativo de Almudena Grandes, resulta evidente que a estas alturas del siglo XXI la sociedad española —o al menos una parte importante de la misma— está más que dispuesta a enfrentarse a esta mirada específica sobre el pasado. Ni su estilo ni su temática resultan incómodos para una mayoría del público o de la crítica.

Desde luego, no es la primera vez que la resistencia antifranquista ha tenido presencia en obras bien conocidas de la literatura española. Un ejemplo de ello serían las novelas de Juan Marsé. El tratamiento que este autor le da al tema es, desde el punto de vista estético, bien distinto. Marsé recrea la resistencia en la Barcelona de la inmediata posguerra con una estética que podríamos denominar, con una chispa de humor, como «realismo mugriento». Los agentes activos de la resistencia —en este caso se trata de anarquistas y exclusivamente varones— no solo no son recreados como figuras idealizadas, sino que hasta podemos afirmar que encarnan los márgenes sociales. Hasta tal

punto es así, que por ejemplo en *El embrujo de Shanghái* se establece un paralelismo entre las ratas y estos individuos: sobreviven como seres inmundos, oscuros, escurridizos, hundidos en la miseria y la suciedad, obligados a escabullirse y a moverse en las tinieblas de la clandestinidad. Sus actividades constituyen el telón de fondo de la infancia del niño protagonista (a menudo *alter ego* del propio Marsé), quien en su imaginación amalgama la violencia cotidiana del primer franquismo junto con las aventuras inspiradas en los productos de la cultura popular de la época: cine, cómics, novelas del oeste, etc. La pandilla de chavales de un barrio humilde y proletario, el Guinardó, son testigos involuntarios del silencio que rodea al tabú social del antifranquismo. Al submundo de la clase obrera barcelonesa se contraponen la burguesía catalana, la clase dominante cuyos privilegios contrastan con la situación precaria de los protagonistas. Al contrario que en el caso de Almudena Grandes, cuya estetización del movimiento de la resistencia y sus miembros resulta evidente, en la obra de Marsé los resistentes son unos parias dignos de lástima más que de admiración. Sus figuras, más que heroicas, son trágico-cómicas: despiertan la piedad o incluso la repulsión de quien lee por su condición miserable y desesperada. Sus acciones políticas, en lugar de ser exaltadas como hitos memorables, se ven condenadas sistemáticamente al fracaso porque se realizan sin planificación ni medios adecuados.

En contraste, las y los resistentes de *Episodios de una guerra interminable* son caracterizados como personajes valerosos, solidarios, empáticos, intrínsecamente buenos, aunque con determinados dilemas morales (no se trata en ningún caso de figuras planas desde el punto de vista psicológico). En las reflexiones finales sobre sus vidas, además, tienden a coincidir en que, pese al fracaso en la consecución de sus fines, su lucha no ha carecido de sentido. Por ejemplo, Silverio afirma en *Las tres bodas de Manolita*:

Yo siempre he sabido lo que hacía, y sabía por qué, para qué lo hacía. En el fondo, que el traidor fuera Roberto o fuera otro... da lo mismo, ¿no? El caso es que Franco está muerto, y tú y yo estamos aquí. *Nadie habría llegado hasta aquí sin nosotros. Eso es lo que importa.* Y que ha merecido la pena (p. 741; el énfasis es mío).

Galán, por su parte, cierra *Inés y la alegría* con estas palabras:

Hemos hecho muchas cosas mal, pero también hemos hecho muchas cosas bien, ¿y sabes por qué? Porque nunca nos hemos estado quietos. Hemos hecho muchísimas cosas, y hemos tenido que hacerlas solos, sin la ayuda de nadie. Los únicos que no han hecho nada mal, son los que no han hecho nada, porque esa es la única manera de no equivocarse. Yo nunca me arrepentiré de ser comunista (p. 715).

Más agri dulce es el final de *El lector de Julio Verne*, aunque tampoco hay lugar para el arrepentimiento en el narrador-protagonista:

En las primeras elecciones democráticas, José Moya Aguilera, [...] ocupó el primer lugar de la lista que presentó el Partido Comunista de España por la provincia de Jaén, y en la que mi nombre ocupaba el último lugar.

Fue una manera de honrar la presencia de los vivos y la memoria de los muertos, una corona de laurel simbólica para el monte y para el llano, el definitivo final feliz que merecían los que se fueron, y aún más los que se quedaron.

Debió de ser, también, un grave error estratégico, porque ninguno de los dos llegamos nunca a ser diputados (p. 401).

Guillermo y Manolo, en la cuarta entrega, llegan a la misma triste conclusión acerca de sus vidas:

Nos jugamos la vida para nada, ¿no? Creíamos que se habían dado cuenta de que éramos los buenos, que por fin íbamos a poder ir con los buenos, y ni por esas. Pero en las películas que tú dices seríamos héroes, así que... Hay que joderse.

—Jodidos ya estamos —reconocí por los dos, batiendo mi propio récord de velocidad como bebedor de cerveza (pp. 738-739).

Como vemos, ninguno de los protagonistas de las novelas muestra arrepentimiento por haber dedicado su vida a la lucha contra el régimen<sup>14</sup>. Pese a la amargura compartida por la falta de efecto de sus acciones en la

<sup>14</sup> En la quinta entrega, *La madre de Frankenstein*, María Castejón y Germán Velázquez no están involucrados en la actividad política del PCE. Su resistencia se articula en otros términos, que analizaré en el cuarto capítulo de este libro.

esfera política, todos están firmemente convencidos de que hicieron lo correcto y se reafirman en los principios que les llevaron a actuar.

## 2.2. CÓMO NARRAR EL PASADO

En el ámbito de los estudios literarios, la crítica ha desarrollado diferentes herramientas teóricas para analizar los temas y recursos discursivos y estéticos a los que recurren escritoras y escritores a la hora de narrar el pasado reciente y sus violencias. Para mis reflexiones en torno a *Episodios de una guerra interminable* recurriré al concepto de «modos narrativos» para la retórica de la memoria colectiva que desarrolló Astrid Erll (2012), y que han sido adaptados al contexto español por Elina Liikanen (2012) y por Hans Lauge Hansen (2013 y 2015).

Mi hipótesis de partida para este apartado es que la combinación de distintos modos narrativos permite a Almudena Grandes legitimizar su versión del siglo xx español transmitiendo de paso determinados valores ideológicos. En otras palabras, y como ella misma suele afirmar, con su obra pretende la difusión de cierto conocimiento histórico. Un saber particular que los textos literarios actualizan y ponen en circulación en la esfera pública gracias a la gran popularidad de su autora.

### 2.2.1. El caso español

Hansen (2015) toma los modos narrativos que había propuesto Erll en su momento y los simplifica de cinco a tres a la hora de aplicarlos a las novelas que giran en torno a la memoria histórica en España. Distingue, además, entre modos narrativos (la manera en la que se narra la trama) y modos ético-políticos (el enfoque ideológico de lo narrado). De los primeros se dan, en su opinión, tres tipos. El primero sería el denominado *modo mimético*: el mundo diegético recrea un pasado realista, filtrado por la conciencia de uno o más personajes a través de la focalización del punto de vista. En este modo el acto de narrar no constituye un tema dentro de la novela. Ejemplos de este modo serían obras como *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina o *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes.



El segundo modo lo constituiría el *modo representativo*, que se caracteriza para él por dos planos temporales de la trama: el pasado que se recupera y el presente desde el que se narra. Responde al esquema tradicional de la novela negra, en la que el o la protagonista debe encontrar respuesta a algún misterio respecto a su propio pasado o el de su familia. En él, el acto de narrar constituye uno de los temas de la novela. En este tipo de obras, el diálogo entre pasado y presente invita a quien lee a la revisión de sus patrones de comprensión del pasado al incorporar la historia narrada en su memoria cultural. Novelas que ejemplificarían este modo serían *Tiempo de memoria* de Alfonso Fonseca, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas o *Mala gente que camina* de Benjamín Prado.

El tercer y último modo sería el *modo desafiante*. En él también hay presencia de los dos planos temporales de presente y pasado, aunque en este caso predominaría la reflexión sobre el primero, ya que el segundo aparece solo fragmentariamente y no se recrea en el mundo diegético. Se emplean recursos autorreferenciales dentro del texto para poner a prueba nuestro conocimiento, sobre todo en lo que se refiere a hechos históricos. Ejemplos de este modo serían las novelas *Ayer no más* de Andrés Trapiello o *El vano ayer* de Isaac Rosa.

Respecto a los modos ético-políticos, para Hansen (2015) constituyen el modo en que las obras narrativas ponen en relación pasado y presente con una determinada visión de futuro. Desvelan la postura ética implícita en la narración en cuestiones como la culpa y la redención, acción heroica y traición, venganza y reconciliación. El crítico distingue, en este caso, tres tipos. El primero es el *modo antagonístico*, que según Erll hace prevalecer una versión concreta del pasado frente a otras, y es una forma típica de la literatura políticamente comprometida y popular (2011, p. 159). En opinión de Hansen, en el caso de España estas novelas recrean a menudo la Segunda República como el origen primordial de la democracia y la modernidad, presentando la Transición como un proceso de traición y la democracia como una falsa democracia. Ejemplos serían *Inés y la alegría* de Almudena Grandes y *Tiempo de memoria* de Alfonso Fonseca.

El segundo lo constituye el *modo cosmopolita*. Este tipo de textos suponen un acercamiento al pasado en función del presente, en la medida en que destacan la influencia de los condicionamientos y límites a la hora de conocer el pasado para conformar nuestra identidad en

el momento actual. La esperanza en el futuro parte, así, de la realidad del presente. El proceso transicional, con sus ventajas y desventajas, constituiría la precondition básica para cualquier futuro. En las novelas del modo cosmopolita se aplican, según Hansen, técnicas literarias como la representación de la perspectiva de víctimas inocentes, niños o víctimas de la llamada «tercera España», es decir, los no combatientes de las clases medias. Se caracterizarían asimismo por la presencia de individuos «buenos» en el bando de los «malos» y viceversa. En ellas se refuerza la esperanzadora idea de una futura reconciliación basada en el diálogo, así como el paradigma de la Transición como mito fundacional de la democracia española contemporánea. Ejemplos serían *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Ayer no más* de Andrés Trapiello.

Por último, tenemos el *modo agonístico*, en que la relación de antagonismo (nosotros *versus* ellos) puede convertirse en agonística cuando el adversario es conceptualizado según criterios políticos y no morales. Si en vez de encarnar el mal, el adversario es descrito en función de sus intereses particulares, sociales o políticos, entonces es posible conceptualizarlo como un adversario merecedor de respeto de cara a un consenso más real, y no únicamente como objeto de aniquilación. Según Hansen, este modo de narración es crítico tanto con el pasado más remoto (Guerra Civil y franquismo) como con el periodo de la Transición. Algunos ejemplos serían novelas como *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes, *Mala gente que camina* de Benjamín Prado o *El vano ayer* de Isaac Rosa.

Teniendo en cuenta estas premisas, la serie *Episodios de una guerra interminable* encajaría según Han Hansen en los modos mimético y antagonístico respectivamente. La combinación de ambos suele dar lugar, en su opinión, a obras más bien planas y tendenciosas en su carga ético-política. Para este crítico, en el modo antagonístico los personajes aparecen estereotipados, existe una clara división en la galería de personajes entre «ellos» y «nosotros». En suma, tienden a reproducir el mito de las dos Españas como una categoría moral, distinguiendo entre los «buenos» y los «malos».

En líneas generales, coincido con la valoración de Hansen respecto a las novelas de Grandes. En efecto, la visión de conjunto que resulta de la inmensa galería de personajes recreada en la serie conforma un mundo diegético en el que los personajes en los que se focaliza la narración se

dividen en dos categorías principales: víctimas de la represión de la posguerra y resistentes (los y las protagonistas, que mueven la acción), y perpetradores o personajes ideológicamente afines al fascismo en sus distintas variantes (española, alemana, italiana, holandesa...). Por supuesto, en novelas tan extensas como estas el abanico social representado es amplísimo, e incluye a multitud de figuras que no podemos clasificar de manera automática en ninguna de estas dos categorías. Con todo, mi percepción es que el predominio de los dos modos ético-políticos a los que se refiere Hansen —el mimético y el antagónico— es claro.

El fenómeno no resulta casual si recordamos que estamos ante obras de memoria ficcionalizada de marcado carácter reivindicativo, al menos en lo que se refiere a: a) las consecuencias negativas para España de la victoria fascista, sobre todo durante las dos décadas posteriores a la guerra; b) la recuperación del papel de la resistencia (principalmente comunista) en y para la historia reciente; c) la denuncia de la impunidad (hasta día de hoy) de los crímenes de lesa humanidad cometidos por los aliados con el bando denominado «nacional» durante la guerra y la posterior dictadura. Cabe destacar, en este sentido, que el contraste entre víctimas y perpetradores constituye un recurso narrativo que responde sin duda a la voluntad de marcar una clara línea divisoria que los diferencie. Este es, en mi opinión, uno de los principales objetivos políticos del ciclo. La necesidad de dicha distinción ha sido, de hecho, reivindicada en numerosas ocasiones por la propia escritora en sus artículos de opinión (Grandes, *La herida perpetua*, p. 275). Teniendo en cuenta el contexto de producción de la serie, o sea nuestra sociedad actual, el ciclo conforma una narración que buscaría una compensación simbólica frente a la ya tradicional falta de distinción contundente —a nivel tanto institucional como penal— entre culpables y víctimas de la violencia institucionalizada por el franquismo<sup>15</sup>.

Todo ello no impide, desde luego, que encontremos perfiles psicológicos complejos, con dudas y dilemas, entre la enorme variedad de

<sup>15</sup> La propia escritora subraya que le interesan los personajes ambiguos, aunque encarnen el mal: «Los criminales de guerra son la prueba de que existe el mal en la tierra. Es una presencia indiscutible del mal. [...] [C]reo que los malos —para ser eficaces, para dar miedo de verdad— tienen que tener luces» (Jaeckel, 2018).

personajes recreados de ambos bandos, basados en unos casos en personas reales y en otros no. Figuras que en ocasiones aciertan pero también cometen errores, se sienten culpables u orgullosas, o se arrepienten de sus acciones y decisiones. De hecho, como pretendo demostrar a lo largo de este estudio, una lectura atenta y más detenida de las novelas pone en evidencia que la complejidad —estructural, discursiva, emocional y genérica— de la serie es mayor que la de tan solo dos variables narrativas combinadas, como propone Hansen. Sin embargo, ello no resta verdad al hecho de que dentro del panorama histórico que constituyen los *Episodios* tienda a distribuirse a sus personajes principales entre esas dos categorías ético-políticas de tan marcada significación moral<sup>16</sup>. En las obras memorialistas de Grandes, víctimas y resistentes son retratados como modelos de referencia moral positiva, frente a los fascistas, cuya ideología condiciona su manera de ver y percibir el mundo y determina la naturaleza de sus decisiones y actos, presentados como extremadamente dañinos a la larga para la sociedad y el proyecto democrático.

Esta clasificación se confirma si analizamos cómo se construye la figura del perpetrador en el ciclo de novelas<sup>17</sup>. En primer lugar, llama la atención que el uso del adjetivo «fanático/a» se aplique solo a fascistas (españoles o no) y en particular en el caso de los nazis, cuya crueldad es a menudo puesta de relieve. De hecho, Amparo, pese a ser ella misma de derechas, afirma de los criminales de guerra que se reúnen en su casa: «[s]on muy mala gente, Guillermo, malos de verdad. No se te ocurra confiar en ninguno» (*Los pacientes del doctor García*, p. 481). El mismo doctor García reflexiona sobre su percepción de ellos:

Me parecían demasiado normales, demasiado simpáticos, incluso cariñosos [...]. Había disfrutado a menudo de su hospitalidad, siempre

<sup>16</sup> Sobre la interpretación cainista de las dos Españas coinciden en sus análisis de la obra de Grandes numerosos críticos, además de Hansen, tales como Carmen de Urioste (2010), Alicia Rueda Acedo (2009) o Rosalía Cornejo-Parriego (2005). Por su parte, Pilar Martínez-Quiroga (2013) reflexiona acerca del modo en que la escritora simboliza tal escisión ideológica en el espacio urbano de Madrid, haciendo referencia a nombres concretos de calles y barrios de la capital.

<sup>17</sup> Agradezco a Violeta Ros y a Lorraine Ryan sus reflexiones sobre la figura del perpetrador durante el debate que tuvo lugar en Madrid en diciembre 2019 en el marco del Seminario *Rastros y Rostros de la violencia* que dirige Francisco Ferrándiz en el Centro de Ciencias Sociales y Humanas del CSIC.

más espléndida que generosa, y me había acostumbrado a la excelente educación que afloraba en sus gestos, palabras y actitudes. [...] Pero la muerte de Marcos les arrancó la piel, trituró su carne, dejó a la vista los huesos que yo no había sido capaz de adivinar. [...] [U]n perfecto ejercicio de cinismo colectivo que no estorbó a mis ojos para distinguir, sobre la cabeza de su portavoz, la goma de la careta de funcionario abnegado, feliz padre de familia numerosa, que ocultaba su verdadero rostro.

[...] Hasta que aquel hombre habló, y sus palabras proyectaron chorros de sangre humana, caliente, que todavía manchaba las paredes de su casa (pp. 481-483).

Se subraya así el contraste entre una existencia de aparente normalidad en el presente y los probables actos cometidos en el pasado:

El húngaro Attila, con esa mirada triste que parecía un anuncio publicitario del alma eslava, ordenaba a sus hombres que empujaran con las culatas de sus fusiles a judíos maniatados para que se ahogaran en el Danubio. Friedrich, o Wilhelm, que, en efecto, era funcionario y tenía muchos hijos, pudo enviarlos a estudiar a Berlín con el sobresueldo que se sacaba reduciendo hasta lo inexistente las raciones que mataban de hambre a los internos de Dachau, donde trabajaba como intendente. Abraham, uno de mis dos holandeses, escondió la cabeza entre sus brazos al escuchar en voz alta una precisa descripción de su trabajo policial. Olij, su compatriota, oficial de las SS, alcalde de su pueblo en los últimos años de la guerra, podía presumir del precio que el gobierno holandés pedía por su cabeza (pp. 491-492).

Este contraste entre culpas del pasado y un presente libre de cargos por sus actos violentos resulta fácilmente extrapolable en la mente de los lectores a la realidad fuera del texto. Al igual que estos criminales de guerra, los implicados en los crímenes franquistas de lesa humanidad han seguido gozando de una total impunidad, como la que disfrutaban los jerarcas nazis en *Los pacientes del doctor García*.

Otros dos ejemplos paradigmáticos de representación negativa de fascistas alemanes son los personajes de Agneta Müller (dirigente juvenil de la Liga de Muchachas Alemanas durante el III Reich) y Jan Schmitt de Wandaleer (miembro de las Juventudes Hitlerianas y

soldado de la Legión Flamenca nacido en Buenos Aires). La primera, una vez terminada la guerra, se recordará a sí misma del siguiente modo:

Agneta Grundwald ya era consciente de que se había convertido en una mujer muy distinta a la que había sido. [...] De vez en cuando recordaba a una chica poseída, medio loca, que ni siquiera había necesitado emborracharse para cantar a gritos el Horst Wessel Lied entre los escombros del bulevar más célebre de Berlín (*Los pacientes del doctor García*, p. 523).

Una adolescente dispuesta a autoinmolarse por sus ideas como sacrificio final ante la derrota de Hitler: una imagen del más puro fanatismo. Del segundo, Jan, se hace amigo Adrián Gallardo cuando ambos coinciden en la División Azul. A lo largo de gran parte de la cuarta entrega de la serie se caracteriza a Gallardo como un «buen chico», poco inteligente y más bien víctima de las circunstancias históricas en las que se ve inmerso. Pero en un momento dado de la trama —cuando la acción gira en torno al Holocausto, consecuencia del discurso racista llevado a las últimas consecuencias— hasta el poco espabilado Adrián comienza a comprender que existe una responsabilidad que va más allá de la línea que vincula acción y culpa. A partir de su propia experiencia deduce que la misma falta de reacción supone ya un posicionamiento y, por tanto, una fuente de culpabilidad:

No sabía porque no había querido saber, pero en aquel momento empezó a sospechar que la ignorancia no le eximiría de la culpa [...]. —Pero ¿cómo van a ser infrahumanos los eslavos —al principio se lo tomaba a broma— si estos rusos nos están pegando una paliza de puta madre?

—Oíme, Tigre, sos elemental vos, ¿eh? —pero para Jan no existía un asunto más serio—. Pensá, pibe, una manada de leones también puede asesinar a muchos humanos. Y obviamente son animales, seres inferiores, ¿viste? Te hablo de ciencia, una verdad científica, no me rompás las pelotas.

Con el tiempo, Adrián dejó de sacar el tema porque la vehemencia de su amigo le daba miedo. Él sabía que era un buen chico, radicalmente ateo, más porteño de lo que le gustaba declarar y de una variedad distinta a

la bondad que había reconocido en Beyer, pero bueno al cabo. Leal, valiente, solidario en la batalla, incapaz de dejar atrás a un compañero y generoso también en las trincheras. Jan tenía un sentido del humor tan singular como su manera de hablar español y era muy divertido, pero jamás le había gastado a nadie una broma pesada. Le gustaba mucho reírse, pero era capaz de derramar lágrimas de compasión por sus camaradas moribundos, y hasta de arriesgar su vida para ayudar a los más débiles. Bienhumorado y optimista, compartía lo que tenía, pagaba sus deudas y no gorroneaba ni siquiera tabaco, pero en una zona oscura, remota, de su cabeza, alentaba un odio salvaje, una pasión feroz, de raíces tan hondas que resultaba inexplicable para el boxeador.

En su largo viaje, del frente de Leningrado hasta Ucrania, desde allí hasta el mar Báltico, se habían cruzado con trenes abarrotados, parados en las estaciones, con larguísimas vallas de alambre de espino y barracones al fondo, con los muros que delimitaban los guetos de las ciudades. Allí, Jan nunca parecía ver lo que Adrián veía. Para él, la silueta encogida, borrosa, de los judíos marcados con una estrella amarilla, el miedo que deformaba sus rostros, la arbitrariedad con la que cualquier soldado podía golpear, violar o desnudar en plena calle a cualquier habitante de cualquier gueto sólo para divertirse viéndolo tiritar, tenían otro significado. No son seres humanos, decía solamente, son mamíferos bípedos, sí, pero no son humanos. No se molestaba en argumentar esa afirmación porque para él era una verdad científica, y el odio que le inspiraban un sentimiento tan justo, tan evidente, que no requería justificación. Aunque era capaz de contemplar sin inmutarse cualquier humillación, nunca tomó parte activa en ellas. Decía que no estaba dispuesto a mancharse las manos pero su amigo, que le necesitaba para no perderse en aquel ejército nórdico y extraño, acabó acomodándose a sus excesos verbales y se tranquilizaba pensando que sus teorías no eran más que eso, ideas crueles, perversas y absurdas al mismo tiempo, un fruto podrido de la guerra que nunca se encarnaría en una realidad que él no pudiera eludir. Cuando tuvo que afrontarla, estaba de pie al lado de un camión, en un bosque del norte de Estonia, vistiendo el uniforme de un país ajeno y muy lejos de casa (pp. 288-290).

De este modo, Adrián terminará participando en el fusilamiento masivo de un total de mil doscientos prisioneros judíos en Letonia en 1944. Cuando Guillermo lo conoce en Madrid seis años más tarde

y decide matarlo, afirma de Adrián: «No era listo, pero tampoco inocente. Aquella combinación [era] tan inflamable como un cóctel molotov» (pp. 484-485), y a continuación: «Me dedicó una sonrisa torcida antes de empezar con mal pie» (p. 600), «recurrió a la misma sonrisa, una mueca de astucia demasiado torpe para resultar eficaz» (p. 601). Como vemos, el personaje que al inicio de la novela era más bien una víctima de su propia inocencia y simpleza, al final de la misma destila ambivalencia moral en su comportamiento. En contraste, su ejecutor —el único de los protagonistas «positivos» de los *Episodios* que mata a sangre fría y solo en una ocasión— es retratado como un ser asediado por la culpa y el remordimiento:

Sabía que estaba matando a un asesino, pero ni siquiera necesité recordarlo, porque no pretendía representar el papel de un vengador, de un justiciero. Actué con la convicción de *un hombre corriente que no tenía más remedio que matar a otro para defender cuanto amaba*. La existencia del verdadero Adrián Gallardo Ortega suponía una amenaza letal para mi amigo Manolo (p. 580; el énfasis es mío).

Pensé que si podía hacerlo, [...] planificar un procedimiento que culminaría en la muerte de un ser humano, era porque aquella posibilidad ya estaba dentro de mí, porque a pesar de haber escogido una profesión destinada a salvar vidas, en mi persona se combinaban, tal vez desde siempre, los ingredientes necesarios para pasar de la potencia a la acción y convertirme en un asesino cuando fuera necesario. [...] Lo esencial es que estaba dispuesto a matar a un hombre, que mi mente toleraba esa idea, que mi mano estaba dispuesta a ejecutarla, y *que mi conciencia empezó a llevarles la contraria*, a contarme una historia distinta de la que había vivido [...], la historia de un pobre infeliz que se había ido a Rusia para morir matando después de fracasar como boxeador y había escogido el peor momento para ir a España, un plan pésimo para sacar provecho de su regreso. Y sin embargo, pese a la fragilidad que pude intuir en él, una debilidad que no sólo no contradecía sino que, de alguna forma, hasta justificaba las masacres en las que había participado, aquel hombre tenía que morir. Yo tenía que matarlo y aprender a vivir con las consecuencias de aquel crimen (pp. 586-587; el énfasis es mío).

Como vemos el perfil psicológico de ambos personajes no es para nada plano. Aunque se caracteriza a los dos con dudas éticas, llama la

atención que Guillermo salga victorioso en el juicio moral que se articula en la novela. Todo ello pese a la evidente vulnerabilidad de Adrián en las circunstancias históricas que le toca vivir frente a la elección mucho más consciente y premeditada del doctor García. La capacidad reflexiva y su sentido de la rectitud hacen de este último un asesino atípico:

Toda mi conversación con él [con Adrián], [...] era un recurso para minimizar la violencia de la acción que estaba a punto de cometer, para lograr matarle sin sentirme del todo un asesino. [...] [P]or fortuna, aquel paciente era demasiado confiado (p. 602).

Tras el asesinato, Guillermo se aferra a sus principios éticos:

Creí que estaba tiritando de frío pero mis manos temblaban como las hojas de un árbol en un vendaval. [...] Estaba aturdido por lo que acababa de hacer, asombrado de haber sido capaz de hacerlo y dispuesto a extirpar de mi ánimo cualquier idea angustiosa relacionada con la culpa. Nunca había matado a nadie antes, me prometí que nunca mataría a nadie después, y me obligué a pensar como un soldado, sólo en la gente que quería (pp. 604-605).

Aun así, las dudas lo acosan largo tiempo:

Mientras estuve con ella [con Rita] todo fue fácil, pero al quedarme a solas con la noche, las imágenes de aquella tarde me regalaron algo peor que el insomnio. [...] [P]orque la vida me había puesto delante una oportunidad de trabajar por mis ideas, como decía Steinbauer. El papel que me había tocado jugar en aquella operación era tan complejo, tan equívoco, que a veces llegaba a olvidarlo, a actuar como si no estuviera representando un papel. [...] [C]uando me fui a trabajar sin haber dormido dos horas seguidas, ya había logrado convencerme de que el asesinato de Adrián Gallardo Ortega había sido, más que un fruto del azar, un acto de servicio.

A pesar de todo, siguió siendo difícil. El miedo intercambiaba su lugar con la culpa para velar todas las luces con una gasa oscura, siniestra y sucia (pp. 606-607).

La culpa lo persigue en forma de pesadilla recurrente:

Casi todas las semanas, yo, Guillermo o Rafael, quienquiera que fuese, volvía a asesinar a Adrián Gallardo. Una noche al menos de casi todas las semanas disparaba sobre él, sentía cómo su sangre espesa, caliente, me empapaba la camisa.

Por fuera, mi novia y yo hacíamos muy buena pareja. Por dentro, la balanza estaba tan desequilibrada, mi platillo tan cargado de culpas [...]. En sueños me daba asco a mí mismo, pero incluso dormido recordaba mis razones, los motivos que habían decretado la muerte de mi víctima (pp. 654-655).

Al igual que Adrián, Guillermo se ve obligado a matar por las circunstancias. Sin embargo, hay una clara diferencia entre ambos. El primero asesina cumpliendo las órdenes de sus superiores, inmerso en una ideología obsesionada por la idea del exterminio, un principio en el que no cree pero al que por otro lado en ningún momento se resiste. En el caso del segundo, su cargo de conciencia lo dibuja como un personaje mucho más reflexivo, que actúa movido por unos fuertes principios y, además, por las razones justas, la lucha contra el fascismo. Se autoexculpa con la idea de que el fin justifica los medios: amistad, amor y justicia constituyen sus argumentos morales para el obligado recurso a la violencia. Guillermo afirma, al referirse a su amor por Rita:

A solas conmigo mismo podía ser cursi, solemne, reconocer que nunca había sido tan feliz como en aquel momento. [...] El día en que debuté como asesino, sabía que ella me estaba esperando al otro lado, que cuando volviera a verla, habría salvado mi amor, habría salvado a mi amigo, habría salvado mi causa (pp. 598-599).

Encontramos una ambivalencia parecida en otros perpetradores de la serie. Por ejemplo, en el padre de Nino, guardia civil en *El lector de Julio Verne*. Aunque él mismo es víctima de un sistema represivo que condiciona sus decisiones personales (se hace guardia civil para no poner en riesgo a su familia), la historia que narra la novela es precisamente la del proceso emancipador de su hijo, que terminará eligiendo un camino vital opuesto al de su padre. Se negará a convertirse en instrumento reproductor de la violencia del régimen, pasando a formar parte del movimiento comunista de resistencia.

Otro perpetrador retratado en la serie es Roberto Conesa, el Orejas, en *Las tres bodas de Manolita*, un comisario torturador de la policía secreta franquista. Aunque la narración en tercera persona se focaliza en muchos casos en la perspectiva del propio personaje, obligando al lector a identificarse con su manera de ver y comprender el mundo, la empatía que genera este recurso narrativo no justifica en ningún momento a los ojos de quien lee las decisiones y actos de crueldad que Conesa protagoniza. Su motivación a la hora de ejercer la violencia no está originada en ideales políticos o principios morales de ningún tipo, sino que se basa exclusivamente en el miedo, la ambición y el odio generado por un fuerte complejo de inferioridad. El Orejas es sin duda un personaje oscuro que busca despertar el rechazo del público lector, dado que encarna la figura del traidor por excelencia.

En resumen, aunque muchos perpetradores son mostrados en mayor o en menor medida como ambiguos, no son sin embargo eximidos de sus culpas, puesto que, de hecho, el mensaje moral que transmite el conjunto de la serie de novelas es el de que siempre se puede elegir entre hacer el bien o el mal, incluso aunque uno tenga todo un sistema político, social y económico en contra. Esa es, en última instancia, la historia personal de todos y cada uno de los protagonistas de los *Episodios*.

### 2.2.2. ¿Desde dónde nos contamos?

Como ya mencioné, en un estudio previo al de Hansen, y en el que se basa este para la estructuración de sus categorías, Astrid Erll (2012) distinguía un total de cinco modos narrativos en la literatura memorialística: autobiográfico, monumental, historizante, antagonista y reflexivo. En la serie de Almudena Grandes predomina indudablemente el *modo autobiográfico*, es decir, el asociado con la vivencia personal. Según Erll, este modo narrativo reflejaría la experiencia específica de una época o de un grupo social: lo relatado se muestra como objeto de la memoria comunicativa cotidiana<sup>18</sup>, es decir, la

<sup>18</sup> Aquí se establecería una diferencia con la historia que, según Izquierdo Martín y Sánchez León, «se presenta como el relato de las experiencias vividas por toda la sociedad, no sólo por una parte de ella» (2006, p. 35).

acción novelesca está vinculada a la experiencia vivida. Efectivamente, *Episodios de una guerra interminable* reproduce la vida diaria de las y los resistentes: no solo sus acciones heroicas, sino también sus actividades habituales y sus vivencias como víctimas de la represión. Para la recreación de costumbres, vestuario y escenarios, la autora recurre a documentos como fotos, libros, grabaciones, etc., vinculados en gran medida, aunque no en exclusiva, al testimonio individual.

En cuanto al aspecto más estrictamente lingüístico, predomina el sociolecto de la lengua cotidiana, con un frecuente uso de vocabulario y giros propios de distintos grupos y clases sociales. En este sentido, la escritora madrileña reproduce con bastante acierto el lenguaje de, sobre todo, las clases media y baja, recuperando expresiones coloquiales de la época. Llama la atención que, en cambio, haya optado por dejar fuera el sociolecto característico de los comunistas, con su terminología política específica (no aparecen términos como *lucha de clases*, *revolución proletaria*, *materialismo histórico*, etc.).

Siempre de acuerdo con Erll (2012), el modo autobiográfico sería el característico de los denominados *low mimetic modes*, esto es: romance, novela educativa, picaresca y de aventuras. Esta idea parece confirmarse si nos detenemos a considerar en qué géneros literarios podrían encajar los *Episodios*. Pertenecen sin duda al de la novela de la memoria realista, y en todos los casos se trata asimismo de *Bildungsroman*. Además, en el caso del primer, tercer y quinto episodios (*Inés y la alegría*, *Las tres bodas de Manolita* y *La madre de Frankenstein*), protagonizados sobre todo por mujeres, podemos considerarlos romances, puesto que en ellos la trama gira alrededor de una historia de amor romántico. Por otra parte, algunos críticos han visto *El lector de Julio Verne* como una novela de aventuras sobre la novela de aventuras (por ejemplo, Mougoyanni Henessy, 2017, p. 183). En el caso del cuarto episodio, *Los pacientes del doctor García*, protagonizado solo por personajes masculinos, podemos hablar sin lugar a duda de una novela de espionaje.

La interrelación entre géneros literarios y protagonistas de uno u otro sexo me lleva a reflexionar acerca de la aticulación genérica de las tramas: es decir, de qué manera la selección del género literario está sujeta para quien escribe al tipo de aventuras y vivencias que en nuestro horizonte de expectativas pueden/se espera que protagonicen mujeres u hombres. Observamos que en el caso de aquellas historias en las que predominan las figuras femeninas protagónicas es la relación

romántica y su evolución lo que vertebra la acción en la novela (en conjunción, eso sí, con la lucha política). En cambio, en aquellas protagonizadas por personajes masculinos (sean adultos o niños), el amor de pareja queda relegado a un segundo plano, siendo la lucha política la que ocupa el primer término en la historia narrada. Esta manera de articular en la ficción las relaciones entre esfera pública y privada conlleva en este caso la reproducción de determinados estereotipos de género. No se altera en este punto el imaginario tradicional, el cual ha influido no solo en la educación, el horizonte de expectativas y de experiencias de las mujeres, sino también en sus modos particulares de ver y sentir el mundo, reforzando el límite que les impone el patriarcado. La autora ha achacado en varias ocasiones estos roles genéricos asignados a sus personajes a razones de verosimilitud histórica (por ejemplo, Calderón Puerta y Moszczyńska-Dürst, 2016). Mi hipótesis sería que el modo de articular el género en las novelas —con sus aspectos innovadores y sus limitaciones— contribuye a su popularidad, como veremos en el capítulo 4.

Precisamente en cuanto a la recepción, resulta interesante constatar que la serie se encuentra a medio camino entre lo que tradicionalmente se denominaba «alta» y «baja» cultura (simbólicamente vinculado el primer término a lo masculino como «prestigioso» y el segundo a lo femenino como «popular» y/o «sentimental», o sea, el «género de los géneros» según Katarzyna Paszkiewicz [2020]). En efecto, como novelas históricas, adquieren el prestigio de los temas «serios», aunque su fuerte carga emocional y erótica los acerque a géneros más populares<sup>19</sup>. Mi impresión es que, mediante esta fórmula, Almudena Grandes atrae a un público más amplio, responde a determinadas expectativas de mercado, confirmándose gracias a ello como figura autorial y como autoridad dentro del campo literario. El ciclo despierta determinadas expectativas en el público lector, conocedor en mayor o menor medida de la trayectoria de una autora de tanta divulgación. Un público ya preparado desde el punto de vista generacional para la recepción de la temática presentada.

Respecto a la estructuración de perspectivas, según Erll (2012) en el modo autobiográfico predomina la representación del mundo

<sup>19</sup> Según declara la propia escritora, a partir del giro hacia la temática de la memoria, su obra ha ganado en lectores masculinos, un síntoma, en mi opinión, del fenómeno de que los temas históricos sean considerados más «serios».

interior del personaje, puesto que se recoge la especificidad de la experiencia individual: detalles, impresiones sensoriales y emociones. La voz narrativa aparece como un testigo de los acontecimientos, y el acto de recordar refleja el mundo social cotidiano. En efecto, la transmisión de acontecimientos del pasado se realiza en *Episodios de una guerra interminable* predominantemente mediante narraciones en primera persona de las y los protagonistas (narradores homodiegéticos), que se alternan con las narraciones intradiegéticas (el enfoque interno en un personaje concreto) y en ocasiones con la voz narrativa omnisciente (identificada *a posteriori* como voz autorial). Es desde la perspectiva personal en primera persona (en el caso de Inés, Galán, Nino, Manolita, Guillermo, María o Germán) o mediante el enfoque interno (es el caso, por ejemplo, de Manolo o Andrés en *Los pacientes del doctor García* o de Aurora en *La madre de Frankenstein*) como accedemos como lectores a la posguerra representada en la ficción. Además del desarrollo de las perspectivas individuales, Grandes no escatima esfuerzos a la hora de describir con detalle personajes, objetos, lugares y costumbres de la época.

Respecto a la representación temporal y espacial, se centran en el ámbito vital de la memoria individual y de la cotidianidad, es decir, en las vidas particulares de resistentes narradas por ellos mismos en la edad madura, desde un presente histórico que se sitúa en el periodo transicional. El modo autobiográfico es la base de la trama novelesca, puesto que viene asociado, en el caso de las obras que nos ocupan, al rito de iniciación a la vida y a la política de las y los protagonistas, como vimos en el capítulo anterior. El ejemplo más evidente lo constituye, quizás, la historia del protagonista de *El lector de Julio Verne*. Al inicio de la novela, cuando Nino cuenta tan solo nueve años, nos narra su primer viaje en tren. Se vislumbra ya aquí que su futuro quizás no sea tan previsible como en un primer momento pudiera parecer. Este es el diálogo que se desarrolla entre el niño y un compañero de su padre:

—Porque tú, de mayor, querrás ser guardia civil, como tu padre, ¿o no?

Yo de mayor voy a ser guardia civil, decía siempre Paquito, el hijo de Romero. [...] Yo, desde luego, guardia, afirmaba con la cabeza y con tanta seguridad como si tuviera ya el tricornio encajado en la frente [...].

—Todavía no sé lo que quiero ser de mayor —le respondí yo a Macario aquel día, y me di cuenta de que algo en mi manera de decirlo [...] hizo que el hombre esposado a mi izquierda me mirara. Yo también le miré (p. 25).

Este intercambio de miradas entre el chaval y un detenido (podemos suponer que un resistente) adelanta el acelerado proceso de maduración que experimentará el jovencísimo protagonista<sup>20</sup>.

Con todo, será su relación con Pepe y con doña Elena lo que definitivamente cambiará al muchacho. Ambos lo estimularán y animarán para que desarrolle su intelecto y su independencia. Nino ejemplifica bien lo que tienen en común todos los personajes en los que se focaliza el ciclo: aprenden a pensar de manera autónoma, al margen de las convenciones sociales, en un momento histórico en el que por añadidura hacerlo es especialmente peligroso. Y todos deciden asumir dicho riesgo.

El segundo modo al que se refiere Astrid Erll (2012) en su trabajo es el *modo monumental*, basado en las referencias a la memoria cultural, es decir, al medio que contiene la tradición, que configura y crea sentido en una comunidad cultural. Es decir, esa información activa en los discursos en torno al pasado que circulan en un momento dado en una comunidad concreta, y que en principio manejaría cualquier miembro de la misma<sup>21</sup>. En el caso de *Episodios de una guerra interminable*, podemos identificar este modo en gran medida con la voz autorial omnisciente presente en algunos capítulos de *Inés y la alegría* y *Los pacientes del doctor García*<sup>22</sup>.

Para Erll, el horizonte cultural que presenta el modo monumental es amplio, puesto que las realidades escenificadas remiten al horizonte lejano de la cultura. Incluye la representación del pasado cercana a los medios y prácticas de la memoria cultural (como el mito o el ritual, que reactualizan un pasado no del todo cerrado). El modo monumental

<sup>20</sup> Poco después, Nino recibe de su madre una botella para calentarse en la escuela, que sustituirá a partir de entonces «la piedra negra, plana, que certificaba el final de mi verdadera infancia» (p. 29). Pasa de esta manera simbólica a formar parte del grupo de niños de más edad.

<sup>21</sup> Lo que yo considero *remembered history*, a partir del concepto de Lewis (1975).

<sup>22</sup> La denominaré «voz de la historia». Volveré sobre ella más adelante.

reactivaría, así, el mito de la memoria cultural vinculante. Este modo se relaciona con los mecanismos de creación de la identidad nacional, para lo cual se recurre a una elaboración lingüística específica: el uso de una lengua formal, arcaica y con tono de autoridad.

En los *Episodios*, este tono de autoridad se lo autoadjudica la voz narrativa (la escritora implícita) en los capítulos intercalados con el modo autobiográfico en las novelas primera y cuarta. Recurre para ello a recursos estilísticos tanto de la historiografía como del ensayo. Esta voz problematiza determinados fenómenos culturales que se habían naturalizado en la narración histórica hegemónica hasta el año 2000, como el mito de la Transición como proceso ejemplar y pacífico. Según indica la propia escritora en los epílogos, el narrador omnisciente de estos capítulos es ella misma, Almudena Grandes. Con sus incursiones en el mundo diegético organiza, completa, destaca u omite información sobre el pasado reciente y, sobre todo, realiza una determinada interpretación de este. Esta voz autorial dentro de la ficción tiene marcado carácter monológico, presenta una estructura de perspectivas predominantemente cerradas y muestra una clara intención de soberanía interpretativa.

Para Erll el modo monumental se vincula a los *high mimetic modes*, es decir, la tragedia o la épica. Elementos de ambas se entremezclan, en mi opinión, en los capítulos enunciados desde esa voz autorial. Por una parte, su tono carga de sentido trágico la experiencia del colectivo protagonista, otorgándole a ratos un valor épico añadido a su actividad política. Al mismo tiempo, recurre con frecuencia al tono irónico para criticar la narración hegemónica hasta hace bien poco en la memoria cultural, mostrando de paso algunos de los mecanismos de exclusión inherentes al mito transicional. En su lugar, crea su mito propio: el de la República y la resistencia al franquismo como fermento social y político originario de la democracia actual. Su objetivo es, por tanto, deconstruir cierto paradigma cultural en torno a la memoria y sus símbolos para sustituirlos por otros<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> El denominado por Erll como *modo reflexivo*, que hace referencias a discursos (especiales) sobre la memoria colectiva, recurre a la autorreferencialidad y a la metaficción. En este modo, la atención se focaliza en los objetos y procesos de la cultura del recuerdo, diferenciando aquellos aspectos que se actualizan de los que permanecen inactivos, haciendo visibles los mecanismos de selección. En las novelas



Según Erll, el modo monumental crea relaciones de intertextualidad con obras canónicas previas, como podría ser la Biblia. En nuestro caso, la referencia cultural obligada es, entre otras, la de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. Una referencia que otorga autoridad y legitima la obra de la escritora madrileña, quien la toma abiertamente como punto de partida para su proyecto novelístico. Del mismo modo, sitúa su actual ciclo como continuación de la serie de novelas *El laberinto mágico* de Max Aub. Su faraónico proyecto ocuparía, afirma Grandes, el tercer lugar en esta secuencia de compendios de la historia de España de los últimos dos siglos<sup>24</sup>. De este modo, se inserta ella misma en una tradición literaria dentro del canon (patriarcal), legitimándose a partir de figuras masculinas ya legitimadas<sup>25</sup>.

El cuarto modo que propone Erll, el *antagonista*, no es desde luego el que predomina en las novelas objeto de mi estudio. En ellas no se recogen perspectivas contrastantes de los representantes de las comunidades del recuerdo que se encuentran en pugna. Como ya he señalado, la escritora se limita a presentar un único punto de vista común a todos sus protagonistas: la recreación ficcional de la experiencia y las creencias del grupo de resistentes (que incluyen comunistas, socialistas, anarquistas, republicanos...) presentados como un frente homogéneo contra el franquismo. No hay competencia dentro del texto con la articulación de otras memorias (por ejemplo, la gallega, la vasca o la catalana), sino que esta visión específica se presenta como exclusiva y al mismo tiempo unificadora, lo cual conlleva una determinada concepción de la nación

---

de Grandes, solo en estos apartados de la «voz autorial» o «voz de la historia» se lleva a cabo este tipo de reflexiones, aunque no se den en ellas una «polifonía auténtica», como querría Erll, sino, insisto, un discurso de carácter monológico.

<sup>24</sup> Véase «Nota de la autora» en *Inés y la alegría* (p. 720). Vale la pena recordar que, si bien el escritor canario gozó siempre de reconocimiento, Aub vio su figura invisibilizada durante el largo periodo de la dictadura debido a su condición de exiliado.

<sup>25</sup> En este sentido, encontramos otros recursos para autorizarse como escritora y visibilizarse dentro del campo literario y cultural en los paratextos de las novelas, las fotografías de portada y los epílogos. Las primeras, imágenes de época, ambientan a quien lee en el periodo que recrean las obras, dotándolas de mayor verosimilitud histórica (un argumento que la propia escritora arguye para legitimar sus obras de la memoria). Por otra parte, en cada una de las «Notas de la autora» Grandes explica las razones que la llevaron a escribir la novela, las fuentes a las que ha recurrido para documentarse, y destaca su lugar situado de enunciación respecto al tema de la memoria histórica en la actualidad.

(española, sin matices)<sup>26</sup>. Al omitirlas, descarta el mundo de sentido de otras posibles visiones del pasado: una deslegitimación indirecta de la mnemonarrativa de otros posibles colectivos antagonistas. Predomina, así, una perspectiva única, basada en la articulación de una voz coral, una narración que alterna el «yo» y el «nosotros» como agrupación (un nosotros que, sin embargo, deja a otros «otros» fuera). Desde luego, no estamos ante una escenificación ficcional de la lucha por la hegemonía, sino ante el cuestionamiento de una determinada hegemonía para sustituirla por otro paradigma ideológico.

En conclusión, la combinación de distintos modos narrativos —en distinta proporción, pero con un evidente predominio de dos de ellos, el autobiográfico y el monumental— refuerza y legitima narrativamente la visión política del siglo xx español que propone en sus ficciones Almudena Grandes, formulada desde la segunda década del siglo xxi y desde un lugar concreto de enunciación. La intercalación e interconexión de las perspectivas narrativas «desde dentro» (modo autobiográfico) y «desde fuera» (modos monumental y reflexivo) a la hora de narrar el oscuro periodo de la posguerra española, en conjunción con el evidente antagonismo entre perpetradores y víctimas en el mundo diegético, conforman el armazón ideológico de los *Episodios*. Su fin es la reivindicación y restablecimiento de un determinado equilibrio simbólico en las cuentas pendientes con el pasado violento.

### 2.3. ENTRE LITERATURA E HISTORIA<sup>27</sup>

*Episodios de una guerra interminable* es un buen ejemplo de cómo los textos literarios pueden plantear una manera compleja de (re)crear el pasado<sup>28</sup>. En mi percepción, el conflicto histórico ocupa una posición

---

<sup>26</sup> Analizo este aspecto con detenimiento más adelante en el apartado 2.4. «Memoria y nación».

<sup>27</sup> Una primera versión de este apartado se publicó con el título «Entre historia y literatura: la novela histórica realista en el ejemplo de *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes» en el volumen editado por Carmen de la Guardia Herrero, Florencia Peyrou Toubert y Pilar Toboso Sánchez *Escribir identidades. Diálogos entre historia y literatura*. Madrid: Editorial Síntesis 2020.

<sup>28</sup> Cuando a lo largo del artículo me refiera a «ficción», «texto literario» o términos similares, tendré siempre en mente el género de la novela de la memoria realista en concreto.

central como tema y problemática en la novela realista de la memoria, esto es, aquella continuadora del modelo decimonónico cuyo ejemplo por excelencia son los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós. El método común a los procesos de escritura de las series novelescas de Grandes y Galdós es la previa y vasta documentación en archivos y fuentes llevada a cabo por sus autores, según el hacer característico del historiador profesional<sup>29</sup>. Teniendo esto en cuenta, las siguientes páginas tratarán la cuestión de cuáles pueden ser los posibles sentidos de la representación del pasado como conflicto en la novela realista, cuando su autora busca —como es el caso que nos ocupa— construir una versión propia que cuestione la narración historiográfica predominante en la esfera pública española hasta bien entrada la primera década del nuevo siglo<sup>30</sup>.

Antes de empezar mis reflexiones al respecto, quisiera precisar que el objetivo de este apartado no será revisar la teoría acerca de las posibles etiquetas que se crean y aplican a los géneros literarios, tales como «novela histórica», «novela realista», «novela de la memoria», etc. y acerca de los límites de tales términos desde el campo de la Teoría de la Literatura, puesto que considero que ya existe una extensa tradición y abundante bibliografía al respecto. Considero más fructífera la indagación que parte del análisis de la naturaleza híbrida de textos literarios como *Episodios de una guerra interminable* para meditar desde un lugar más creativo: la frontera entre disciplinas. Posicionaré con tal fin el corpus objeto de mi estudio —al que adjudico el término que tengo por más adecuado, «novela realista de la memoria»— dentro del sistema de producción cultural, poniéndolo en diálogo continuo con la disciplina histórica.

### 2.3.1. Saberes en contacto

Ella [doña Elena] contaba historias, y se sabía tantas que nunca se agotaban, historias verdaderas e inventadas, alegres y crueles, cómicas

<sup>29</sup> Recordemos que Almudena Grandes es licenciada en Geografía e Historia, es decir, cuenta con formación académica como historiadora.

<sup>30</sup> Según declaraciones de la escritora, el punto de vista de la cultura oficial sobre la guerra y la posguerra en gran parte se ha seguido nutriendo de la historiografía franquista (Calderón Puerta y Moszczyńska-Dürst, 2016).

y tristísimas, historias completas que parecían grandes y luego eran pequeñas, porque siempre *formaban parte de una historia mayor, una historia infinita que muchos adultos como ella y muchos niños como yo habían fabricado a lo largo de los siglos* (*El lector de Julio Verne*, p. 190; el énfasis es mío).

Como se afirma en esta cita, la herencia cultural que se transmite de generación en generación —antiguamente por vía oral, más tarde por el medio escrito, y sobre todo por el audiovisual y digital en nuestros días— abarca todo tipo de saberes. En dicha herencia, ficción y no ficción se dan la mano como dos tipos de saberes complementarios entre sí. ¿Acaso hay más sabiduría en un libro sobre economía medieval que en la narración de un mito griego?

De hecho, la distinción entre materias y disciplinas académicas es una invención reciente dentro de la historia de la humanidad. El objetivo de este apartado es reflexionar desde la frontera entre las dos disciplinas que me interesa particularmente poner en contacto, literatura e historia, centrándome para ello en un género concreto: la novela realista de la memoria, un tipo específico de texto.

En torno a los límites entre literatura e historia se ha producido un fructífero debate en la academia francesa durante la última década que no ha tenido prácticamente repercusión ni eco, de momento, en el ámbito universitario español. Quisiera presentar a continuación de manera somera algunas reflexiones teóricas de los pensadores del país vecino para, a continuación, aplicarlos a *Episodios de una guerra interminable*. Mi propuesta pretende ser una invitación a intercambiar herramientas y perspectivas teóricas de cara a cuestionar hábitos adquiridos desde cada una de nuestras especialidades académicas. Y, sobre todo, como plantea el historiador francés Ivan Jablonka, experimentar para «intercambiar diferentes aproximaciones de un mismo texto» (2014, p. 306). Para ello, me inspiraré, entre otros, en su libro *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. La tesis principal de la obra es que escribir historia es, de hecho, escribir literatura, en la medida en que la narración histórica es un discurso sobre un pasado imposible de alcanzar, pero con ambición de verdad. «Más que intentar reconciliar la pareja historia-literatura», afirma Jablonka, «que lleva siglos intentando divorciarse, favorezco el encuentro método/texto» (p. 220). En estas páginas pretendo aplicar dicho

principio y proponer un nuevo giro de tuerca teórico al poner sus afirmaciones en relación con las obras de mi corpus, es decir, aquellas que recrean un pasado violento con los recursos estéticos propios del realismo.

El conocimiento histórico constituye un saber común al colectivo donde se genera y circula. La literatura, por su parte, tiene su lugar y su aportación en esta red multidireccional de saberes sobre el pasado en circulación constante en la esfera pública. Para algunos, la novela realista ocuparía, incluso, un lugar privilegiado dentro de la tradición historiográfica:

Las perlas más diáfanas de la narrativa histórica a menudo se encuentran en la ficción, que durante mucho tiempo fue *uno de los componentes principales de la comprensión histórica*. Era mayor el número de gente que comprendía el pasado a través de novelas históricas —desde Walter Scott a Jean Plaidy— que a través de cualquier historia formal (Lowenthal, 1998, p. 326; el énfasis es mío).

Efectivamente, en la medida en que la ficción es una de las posibles formas que puede adoptar la historia puede incluir «razonamiento histórico», de acuerdo con los planteamientos de Ivan Jablonka. En su ensayo, este llega a la conclusión de que la historia se caracteriza por un tipo de razonamiento específico —que denomina «histórico»— que implica la intención de comprender el pasado; o sea, la intención por parte del historiador o historiadora de entender lo que los seres humanos hacen o hicieron, sus motivaciones a la hora de actuar. Tal definición del razonamiento histórico es tan amplia que en mi opinión se puede aplicar a la literatura. O al menos a determinados textos de ficción. Partiendo de la idea de que la historia «es una posibilidad de experimentación literaria» (Jablonka, 2014, p. 249), quizás —invirtiendo los términos— sea posible concebir asimismo la novela (realista de la memoria) como una posibilidad de «experimentación histórica».

En un artículo de 2010, Emmanuel Bouju afirma por su parte que el saber de la literatura difiere del saber historiográfico en la distinta relación que establece cada uno de ellos con el documento, el archivo o el testimonio, sobre todo respecto a la exposición y a la crítica del proceso de investigación. En este sentido, para Bouju, la novela contemporánea de temática histórica llevaría a cabo un ejercicio de «memorias posibles de la historia»: un ejercicio alter-historiográfico en

cierto modo (p. 418; la traducción es mía) de narraciones provisorias que se constituyen en «instancias mediadoras entre interrogaciones y fuentes» (Ginzburg, 2003, p. 95). Es decir, el texto literario puede ser un intersticio que genere nuevas preguntas respecto al pasado, un material inspirador para el o la profesional de la historia.

Para este teórico francés, la ambición novelesca de transcripción del pasado supone una reescritura de la historia en base a una articulación nueva en el presente que da forma a memorias posibles (2010, p. 418). Lejos de promover impunemente una confusión engañosa entre el estatus del discurso historiográfico y el discurso novelesco, y más que pretender de modo ingenuo rivalizar con el saber histórico, señala, «la novela contemporánea elige sobre todo establecerse en los pliegues de este último, en sus blancos, y así poner en marcha los medios propios de una escritura en palimpsesto del texto virtual, o ideal, de la experiencia histórica» (p. 438; la traducción es mía). De modo que la creación literaria puede, desde esta perspectiva, formar parte de los numerosos textos de la cultura que, superpuestos, configuran la (re)creación histórica en un sentido más complejo y amplio. Este acercamiento subraya, precisamente, la concepción de la historia como (re)creación del pasado, es decir, una representación de una esencia no alcanzable, ese país extraño al que se refiere David Lowenthal (1998).

### 2.3.2. La novela, proceso investigador

La denominada novela de la memoria es considerada por los especialistas en estudios literarios un lugar para la reflexión crítica, ya que quien lee «tiene que pensar o incluso revisar su propia postura frente a la relación entre el pasado representado, el presente vivido y el futuro imaginado» (Hansen, 2015, pp. 127-128). Algunas novelas realistas pueden de este modo proponer resistencia conceptual a las «verdades» sobre el pasado hegemónicas en una cultura, que tienden a circular naturalizadas. Cuando así ocurre «[e]l escritor, con su libertad creativa, es el contestatario del orden establecido» (Jablonka, 2014, p. 114). También del orden simbólico inherente a la historia como discurso tradicionalmente privilegiado sobre el pasado, precisaría yo.

En opinión de Ivan Jablonka, la literatura puede ser para la historia un documento, un objeto de estudio o una fuente de inspiración

(p. 114). Desde mi punto de vista, la historia puede ser para la novela realista de la memoria tres cosas: un mero contexto temporal para la historia ficcional<sup>31</sup>; una fuente de inspiración (un momento histórico, un motivo, una persona real o un acontecimiento del pasado pueden inspirar toda una trama novelesca); o, aspecto de mayor interés para mí, un medio alternativo y complementario de conocimiento del pasado, esto es, un intento de comprender —siguiendo el planteamiento de Jablonka— gracias a la recreación literaria las motivaciones de las personas y el desarrollo o devenir de los procesos históricos<sup>32</sup>. En este sentido, el motor de la escritura de ficción puede ser el mismo que en el caso del historiador o la historiadora (el razonamiento histórico de Jablonka), pero con el uso de diferentes herramientas de creación e investigación.

Si para los formalistas rusos lo específico de la literatura era el efecto de extrañamiento que puede generar en lectoras y lectores el texto a partir de usos específicos del lenguaje, mi hipótesis es que el texto literario —la novela memorialista realista— puede a su vez provocar extrañamiento histórico. No me interesa tanto en este punto examinar la relación mimética que el texto ficcional establece con la realidad y los límites de dicha relación, como evidenciar su posible efecto desestabilizador de la estructura de la narración histórica con la que nos hemos familiarizado a lo largo de nuestra educación formal y durante nuestro proceso de socialización<sup>33</sup>. De modo que si la «historia es una forma de literatura que, con la ayuda de un método, activa la ficción para producir conocimiento» (Jablonka, 2014, p. 212), la ficcionalización del pasado puede generar un distanciamiento productivo respecto a dicho pasado en profesionales de la historia y en el público lector. Si llevamos aún más allá la hipótesis de Jablonka, podríamos considerar la novela realista de la memoria como una forma de hacer historia que, con la ayuda de la ficción y sus recursos, activa la reflexión crítica precisamente para producir un conocimiento sobre el pasado distinto y complementario al de la historia oficial. Es decir, permitiría no solo

<sup>31</sup> Fenómeno muy frecuente en el campo literario español de los últimos tiempos, según defiende David Becerra Mayor en su libro *La guerra civil como moda literaria (1989-2011)* (2012).

<sup>32</sup> Por supuesto, los tres aspectos mencionados pueden darse en conjunción.

<sup>33</sup> Este es un aspecto sobre el que reflexionan Pablo Sánchez León y Jesús Izquierdo Martín en su obra *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros* (2006).

el acceso a otro tipo de conocimiento histórico sino que, sobre todo, problematizaría los marcos cognitivos que se activan en la disciplina historiográfica. Llegados a este punto cabría preguntarse: ¿Qué tipo de conocimiento sobre el pasado privilegia el texto literario que no es accesible desde la historia como disciplina? ¿De qué manera problematiza el marco conceptual de esta última? Una de las posibles respuestas es que la mirada oblicua de quien escribe ficciones permite percibir aspectos de la realidad que quedan ocultos a la mirada «científica» del profesional de la historia. Planteo así, junto a Jablonka, la epistemología de una escritura que combina un método —el de la investigación histórica— con la creatividad artística, fuente de mundos (re)creados, esto es, recuperados y articulados por medio de la imaginación.

### 2.3.3. La historia como conflicto en *Episodios de una guerra interminable*

La «investigación» que lleva a cabo Almudena Grandes en su ciclo de novelas busca dar, efectivamente, respuesta a un tema histórico —el de la resistencia antifranquista— planteado como conflicto. El tema, según Jablonka, «es la pregunta que nos planteamos [respecto al pasado], la cuestión paradójica, contra-doxal, la expresión de lo que extraña, resiste, emociona; es el enigma fecundo, la intuición, la obsesión del investigador» (2014, p. 164). Para este historiador francés, el profesional de la historia puede dar salida a dicho enigma por medio de la escritura de creación, y no únicamente a través del ensayo académico. La hipótesis que pretendo defender en esta sección es que, en el caso de la faraónica serie de los *Episodios*, también su autora busca dar respuesta a una cuestión histórica contra-doxal, pues ha sido omitida de manera sistemática en la esfera pública española hasta hace bien poco. La cuestión que nos plantea es la siguiente: ¿qué lleva a una parte de la sociedad en plena posguerra a decir «no» a la dictadura de Francisco Franco y a plantarle cara?<sup>34</sup>

Con el panorama histórico que presenta en su ciclo, Grandes mina la epopeya legitimizante de la Transición, contribuyendo a poner en

<sup>34</sup> Así lo afirmó la misma Almudena Grandes en la entrevista que concedió en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia (Calderón Puerta y Moszczyńska-Dürst, 2016).

entredicho el Estado nación surgido en los años setenta por razón de sus continuidades con la dictadura fascista que lo precedió. En este sentido, es una *creative history* (como ocurre en la obra de Walter Scott para Lowenthal) en la que la narrativa histórica está protagonizada por las masas (o más bien un grupo concreto dentro de ellas), y no por una élite política o intelectual (ni siquiera por los dirigentes del PCE) o por personalidades «carismáticas» y «decisivas» en su actuación y toma de decisiones (al estilo de lo planteado por Javier Cercas en *Anatomía de un instante*). Si la historia como disciplina nació en el siglo XIX para legitimar la nación, la novela realista de la memoria, en la versión de la escritora madrileña, parece querer desmontar tal legitimación, al menos en lo que se refiere al mito originario de la Transición y su consenso (Hansen, 2015). La pregunta que formula Grandes con su ciclo de novelas y la correspondiente respuesta vendrían a demostrar que la historia oficial —de acuerdo con la crítica del poder— es una elaboración ideológica tendencialmente burguesa que, según Roland Barthes, «nos» quiere hacer creer sus epopeyas legitimizantes, que sirven, por ejemplo, para proteger la supremacía global de Occidente o la explotación social. Cuestionar la historia oficial supone, por tanto, subvertir lo real o, al menos, lo que entendemos por real respecto al pasado.

Si consideramos la novela memorialista realista un género a medio camino entre las ciencias sociales y la literatura, entonces resulta comprensible que durante la realización de su labor creativa Almudena Grandes investigue a su modo el pasado por medio de la (re)creación ficcional. No solo incorporando información factual verídica y desconocida para la mayor parte del público, sino también orientando una determinada lectura e interpretación de los acontecimientos que, si bien es ficticia en su conjunto, nos obliga como lectores a revisar nuestra visión general del proceso histórico. Podemos enmarcar en consecuencia *Episodios de una guerra interminable* en la tradición de la crítica al poder, cuya versión de la historia «hace escuchar la voz de los sin-voz y está movida por la cólera de la verdad» frente a los engaños y frecuentes ocultaciones o manipulaciones voluntarias del pasado, y es «capaz de transformar una obsesión íntima en cuestión social útil» (Jablonka, 2014, p. 248)<sup>35</sup>. De

<sup>35</sup> Estamos ante una crítica al poder «situada», como indiqué en el apartado anterior de este capítulo, y que a su vez establece sus propios vínculos con la ideología dominante.

hecho, estas novelas plantean una pregunta —o más bien una hipótesis, puesto que son novelas de tesis— sobre el proceso histórico, desvelando la influencia en el mismo de un colectivo o actor social concreto: el papel de las y los resistentes en la evolución política y social de España<sup>36</sup>.

La imagen de las dos décadas posteriores al final oficial de la Guerra Civil recreada en los *Episodios* se aleja al menos en un aspecto de la visión más frecuente que nos ofrecen la mayoría de los productos culturales sobre el tema, que tienden a representar el periodo como una época de sometimiento y dominación sistemáticos de la población civil a través de los medios represivos de la dictadura. Si bien la violencia del régimen es sin duda omnipresente en estas obras, no por ello constituye el foco temático principal de la narración. Sus protagonistas son personajes que se rebelan contra sus circunstancias históricas en nombre de sus creencias políticas: los principios de igualdad y libertad de elección, que se pueden vincular o no al comunismo. Están dotados de un pensamiento crítico que surge y se desarrolla a lo largo de un proceso personal e intelectual que culmina en el desarrollo de su capacidad de agencia en una situación de aparente inmovilismo social. Por ejemplo, en un momento decisivo en la vida de Nino, el niño protagonista de *El lector de Julio Verne*, su amigo Pepe le plantea el dilema ético al que se enfrentan todos los y las protagonistas de los *Episodios*:

Eso es lo más importante, qué va a pasar contigo, qué clase de persona quieres ser, si vas a acatar la voluntad de los que mandan, o vas a ser capaz de no tenerla en cuenta. Hay personas que creen que en España las cosas son como deben ser, [...] que toda ley debe cumplirse, aunque sea injusta, sólo porque es la ley. Otras personas, muchas más, no lo creen, pero no se atreven a decirlo en voz alta porque tienen miedo, [...] porque saben la clase de cosas que pasan, y hasta qué punto puede ser peligroso llevarle la contraria a los que tienen el poder. Y hay algunas personas, pocas, que piensan por su cuenta, y dicen lo que piensan, y actúan de acuerdo con sus ideas, y no porque no conozcan el riesgo que corren, sino porque creen que correr ese riesgo merece la pena. ¿Y tú? (p. 222).

<sup>36</sup> Esta versión del pasado deja, a cambio, fuera de foco a otros actores sociales y políticos del momento, por lo que se puede considerar intencionalmente parcial. Como toda narración sobre el pasado, por otra parte.

Grandes refleja de este modo la capacidad de elección y acción de sujetos en situación de extrema vulnerabilidad por ser objeto de la sistemática represión económica, política y social del franquismo, reconstruye sus actividades cotidianas e intenta entender sus motivaciones recurriendo para ello a la ficción literaria.

Para Jablonka, la historia es humana y, por tanto, humanista precisamente porque lleva implícita una ética capabilista —se trata más bien de intentar comprender «lo que hacen los hombres» que «lo que les sucede». Ello implica incluir el principio de capacidad<sup>37</sup>, según el cual los seres humanos nacen libres e iguales, están dotados de razón, son capaces de ser algo y de hacer algo, sin llegar a negar el determinismo que pesa sobre ellos (2014, p. 133). Desde esta perspectiva, podemos afirmar que tal es justamente el principio ético que impregna la afiliación de la obra memorialista de Almudena Grandes<sup>38</sup>.

### 2.3.4. La mirada oblicua de Grandes

En su representación textual, los resistentes de *Episodios de una guerra interminable* reescriben el límite que se les impone desde una organización social estructurada por las jerarquías de un régimen político violento y extremadamente patriarcal. Lo consiguen por medio de la potenciación de relaciones afectivo-emocionales que conforman marcos comunitarios que posibilitan el proceso emancipador de cada individuo, pero siempre a partir de gestos ínfimos, cotidianos e íntimos que Almudena Grandes registra y para los que se inspira en parte en testimonios reales. Afectos y actitudes que por su naturaleza volátil son difíciles o imposibles de registrar en el relato histórico al uso. Como destaca Teresa Langle de Paz, «es en la emocionalidad donde se originan y manifiestan numerosas formas de superación, contradicción o subversión de las tiranías de lo social» (2019, p. 29), «a través de la emocionalidad, en la relacionalidad con otros cuerpos y con el entorno, y que circulan y se contagian de unos cuerpos a otros», como también evidencia Sara Ahmed (2015, p. 100). En su recreación literaria

<sup>37</sup> Concepto trabajado, entre otros, por Martha Nussbaum en su obra *Las mujeres y el desarrollo humano. El enfoque de las capacidades* (2012).

<sup>38</sup> Me refiero al concepto de «acto afiliativo» de la memoria de Faber (2010).

de la posguerra española, la escritora madrileña focaliza su mirada en el colectivo resistente y (re)dirige la de sus lectores y lectoras, generando una perspectiva oblicua sobre el pasado que nos permite acceder a elementos y procesos que no serían perceptibles si los recuperásemos exclusivamente a través del proceso de investigación historiográfica. Como subraya Teresa Langle de Paz, desde el *logos* hay esferas de la realidad que son inaccesibles, de modo que, en este sentido, cabe tener en cuenta que «los procesos afectivo-emocionales que se desencadenan en la interrelacionalidad de las personas con las estructuras sociales, otros seres no-humanos y el entorno material, no se pueden medir ni descifrar completamente» (2018, p. 23).

En los *Episodios* las mujeres reescriben doblemente el límite que se les impone por su condición genérica. Al reinscribir a las mujeres en la historia, Grandes reescribe la posguerra. ¿De qué manera? Como muchas de las escritoras del siglo XIX, «[e]n vez de hacer de lo extraordinario una excepción a lo ordinario, lo que mantiene cada cosa en su lugar [es decir, refuerza el binarismo extraordinario-masculino *versus* ordinario-femenino] muestran que lo extraordinario puede nacer de lo ordinario mismo» (Planté en Pérez Fontdevila y Torras, 2019, p. 129).

Aunque me detendré en este aspecto en el último capítulo del libro, me gustaría adelantar en este punto que en la serie de novelas analizada tienen una importancia crucial para el desarrollo de los acontecimientos tanto el vínculo femenino (entre mujeres particulares) como las comunidades femeninas (por lo general de elección). Del vínculo femenino pueden ser ejemplo la amistad de Inés con su cuñada Adela en *Inés y la alegría* (2011), la de la protagonista con Rita en *Las tres bodas de Manolita* (2014) o la curiosa relación que se establece entre María, la nieta del jardinero del manicomio de Ciempozuelos, y la interna Aurora Rodríguez Carballeira en *La madre de Frankenstein* (2020). Por otra parte, algunos ejemplos de comunidades femeninas que aparecen en las historias son: el restaurante-cooperativa que abren las españolas comunistas exiliadas en Francia en la primera novela de la serie; la red femenina en torno a las cárceles y otros lugares de represión, donde se intercambian recetas, remedios, bromas, consejos y consuelos en la tercera entrega; o la comunidad femenina de apoyo a la guerrilla en el monte (como las habitantes del cortijo de las Rubias) en *El lector de Julio Verne* (2012). Destacable es asimismo

la continua visibilización en la ficción de la esfera de los cuidados y las tareas domésticas. Por ejemplo, la supervivencia del joven Guillermo García en la inmediata posguerra en *Los pacientes del doctor García* (2017) es solo posible gracias a la ayuda de Experta, la criada vallecana que le consigue comida y alojamiento. Esta esfera de la realidad escapa con frecuencia a la narración historiográfica, centrada a menudo en el constructo patriarcal del héroe y sus valores, vinculados a la masculinidad hegemónica. Solemos olvidar que la actividad de este protagonista habitual de la historia nacional ha sido posible solo gracias al sostenimiento y reproducción social que las mujeres, por su parte, llevaban a cabo.

Teniendo en cuenta estos ejemplos, podemos afirmar que en su obra de creación Almudena Grandes se aleja de la figura tradicional del héroe varón como origen y clave del cambio histórico, al transformar la suma de gestos —insignificantes en apariencia— en la acción heroica de un colectivo. Un actuar lento y progresivo que influye en el mundo y lo transforma, y que por ende coincide más con la «huella» que con la «marca» en términos de Collin. Dicho de otro modo, estas novelas de la memoria registran aspectos volátiles del pasado. La versión del mismo que nos proponen se aleja de la historia como ciencia de los hechos, del saber «duro», lineal, de lo permanente y de lo monumental, de lo representable y de la «marca» (Collin, 1995, p. 163). Se concentran más bien en las «huellas», es decir, en «la gran masa de las mujeres (como la de los hombres) destinadas a la simple repetición, al simple ejercicio de la vida» (p. 164). Mediante innumerables gestos y procesos afectivo-emocionales, estos personajes anónimos generan variaciones de las versiones que conocemos del pasado. Pueden, a la larga, alterar nuestro marco conceptual sobre este y problematizar aquel que se propone desde la disciplina histórica.

### 2.3.5. La voz (autorial) de la historia

Como señala Keith Jenkins (2009), el historiador no tiene acceso directo al objeto de su estudio —el pasado—, pues este es sencillamente inalcanzable desde el presente e inabarcable en todos sus aspectos. Puede tan solo trabajar con materiales sobre el periodo en concreto que le interesa estudiar (libros escritos por otros profesionales de la

historia, documentos, archivos, fotografías, testimonios, etc.). Es a partir de ellos que configura su propia narración e interpretación del pasado. De la misma manera, Almudena Grandes inventa una trama ficcional que inserta en un cuidado contexto histórico, recreando personajes, acontecimientos y lugares de la época, detalles de vestimenta, actitudes y costumbres. Para ello, como ella misma subraya, lleva a cabo un ingente trabajo de documentación que pretende lograr una representación panorámica de los años cuarenta y cincuenta.

Como ya se indicó, en la mayor parte de las entregas de la serie, excepto en *El lector de Julio Verne* y en *La madre de Frankenstein*, la perspectiva en primera persona de las y los protagonistas alterna con capítulos narrados por una voz narrativa omnisciente, identificable tanto con la perspectiva personal de la escritora como con lo que podríamos denominar la «voz de la historia». Como recurso estilístico, en el curso de la lectura parece identificarse más bien con la segunda, ya que no averiguamos que se trata de la propia autora hasta que llegamos a la nota final correspondiente. En los capítulos no ficcionales predomina la tercera persona distanciada e impersonal, de cierto tono solemne, como corresponde al modo monumental (Erll, 2012). Se trata de una voz que aclara aspectos del marco histórico: amplía la potencial información disponible aportando datos muy concretos (fechas, lugares, personas, acontecimientos, documentos...), sitúa los hechos presentados en las partes ficcionales en su contexto temporal, completando de esta manera la visión de la posguerra desde una perspectiva extradiegética y, en cierto modo, superior, dado que ostenta el poder de dar acceso a determinada información. En este sentido, estos apartados dedicados a la «metahistoria» responden a la descripción del oficio del profesional de la historiografía que formula Jenkins: «El historiador reproduce literalmente los restos del pasado convirtiéndolos en una nueva categoría; este acto de transformación —la transformación del pasado en historia— constituye la parte principal de su trabajo» (2009, p. 29). Veamos un ejemplo de este mecanismo, extraído de *Los pacientes del doctor García*:

ES 4 DE DICIEMBRE DE 1947 Y EL PRESIDENTE PERÓN RECIBE EN LA CASA ROSADA.

Sus visitantes son seis y forman un grupo que, a primera vista, podría parecer heterogéneo. Sólo uno de ellos es argentino, aunque goza

además de otra nacionalidad, diferente de las de sus compañeros, que a su vez son diferentes entre sí. Sin embargo, todos han entrado en el país en 1947 con pasaporte español legal (p. 451).

Se trata de Pierre Daye, René Lagrou, Georges Gilbaud, Radu Ghenea y Horst Alberto Carlos Fuldner, criminales de la Segunda Guerra Mundial, huidos de la justicia internacional y que han logrado exiliarse gracias a la ayuda del gobierno franquista. Perón «está interesado en acoger a técnicos y científicos, civiles o militares, vinculados al Tercer Reich, con el objeto de convertir a Argentina en una potencia» (p. 453). Como podemos observar, la voz narrativa tiende a mantener un tono distanciado, «objetivista», en la línea de lo exigido al profesional de la historia en el desarrollo de su tarea.

*Inés y la alegría* se articula mediante tres ejes narrativos. Como señala la autora en su nota final, uno es el nivel del poder: las alturas desde las cuales se decidió la suerte de los guerrilleros exiliados. El segundo es el de los dos narradores en primera persona, Inés y Galán, militantes comunistas de base: la parte ficcional vinculada a la «intra-historia» de Unamuno. Por último, está la voz autorial:

El tercer narrador es un personaje real, porque soy yo. Los cuatro paréntesis intercalados entre los capítulos de ficción del libro recogen mi versión personal de aquel episodio, lo que yo he podido averiguar, documentar, relacionar e interpretar, para elaborar lo que sólo pretende ser una hipótesis verosímil de lo que sucedió en realidad. Si me he atrevido a proponer mi propia versión es porque [...] nunca ha llegado a existir una versión oficial de lo que ocurrió (p. 723).

Esta voz demuestra un interés específico en visibilizar los dos niveles (el del poder y el de los individuos de a pie) y entremezclarlos, algo común a todas las novelas de la serie: «A pesar de esa distancia [entre los dos niveles] las páginas de la novela están perforadas por túneles y atajos que permiten que los habitantes de las alturas del poder descendan, de vez en cuando, hasta el nivel del suelo» (p. 723).

En comparación con el resto de las entregas de la serie, esta novela presenta una diferencia notable. Pese a mantener un tono predominantemente neutro y solemne en su discurso sobre el pasado, en algunas ocasiones la voz omnisciente introduce en sus aclaraciones

comentarios emocionales, recurriendo incluso puntualmente a la ironía, pero sin desvelar nunca su identidad hasta las últimas páginas. Veamos un fragmento de los numerosos dedicados en *Inés y la alegría* a la figura de Francisco Franco:

*Es lo que tienen los dictadores*, que primero ponen mucho cuidado en eliminar de su entorno a cualquier persona con talento suficiente para hacerles sombra, y después echan de menos su brillantez. Y sin embargo, aunque él no puede saberlo [...] [el 19 de octubre de 1944 en el Palacio de El Pardo] da una imagen lamentable de sí mismo, *tan bajito, tan gritón y tan cabreado*, en su propio despacho (p. 235; el énfasis es mío).

La ironía como recurso connota el contenido histórico de manera evidente, otorgando una fuerte carga valorativa e ideológica a los acontecimientos que se presentan. La voz narrativa dista de ser neutra en determinados momentos, influyendo desde las emociones en la percepción del pasado de quien lee. En el resto de las obras predomina sin embargo la intencionalidad objetivista de esta voz omnisciente, por lo que me permito denominarla «voz (autorial) de la historia». Para construir este discurso en concreto, Grandes recurre a las mismas fuentes y metodología del historiador, aunque lo hace con objetivos bien distintos<sup>39</sup>.

En primer lugar, esta voz de la historia plantea hipótesis acerca de las emociones que pudieron experimentar personajes reales clave —según las narraciones predominantes— del periodo de la posguerra y del franquismo, y sobre cómo tales emociones pudieron influir en el desarrollo de los acontecimientos históricos<sup>40</sup>. Tal y como explica

<sup>39</sup> Discurso literario y discurso histórico supondrían aportaciones diferentes, aunque complementarias entre sí, a la hora de recuperar y comprender el pasado. Para Jenkins, la radical dicotomía entre arte y ciencia, entre historia y literatura es obsoleta (2009, p. 71), producto de la ideología. Para él, la historia es algo *sui generis*, «un juego de lenguaje mundano y prolijo al que se juega como si fuera real» (p. 73). Destaca que la historia «se escribe para alguien», es intersubjetiva e interpretativa. Está siempre ideológicamente posicionada, como todo discurso en la cultura. En este sentido, estima que hablar de objetividad y equidistancia en el caso de la historia son meras quimeras.

<sup>40</sup> Como se verá con detenimiento en el capítulo 3.



Katarzyna Moszczyńska-Dürst, por ejemplo en *Inés y la alegría* el amor romántico es presentado como motor tanto de la trama de la novela como de la historia (2017). En efecto, según una de las hipótesis que se barajan en la novela, una vez finalizada la Guerra Civil, Dolores Ibárruri se preocupó más por el destino de Francisco Antón, de quien estaba enamorada, que por el del PCE en Francia. Ello la habría llevado a tomar la decisión errónea de dejar el Partido en manos de Carmen de Pedro. Esta, por su parte, habría sido utilizada como instrumento por el ambicioso Jesús Monzón para hacerse con la dirección de los comunistas en España y Francia y organizar un intento de invasión del Estado franquista desde los Pirineos en los años cuarenta. Las emociones, por tanto, condicionarían las decisiones políticas en la misma medida que otros factores, como el cálculo estratégico o la ambición. Así lo expone la propia protagonista en la novela: «[A]quel amor [entre Carmen de Pedro y Jesús Monzón] había cambiado mi vida y estuvo a punto de cambiar la de todos» (p. 534)<sup>41</sup>.

Otro aspecto interesante de esta voz de la historia es su omnisciencia, sospechosa en tanto que, además de hechos históricos contrastados en base a documentos, presenta con frecuencia meras hipótesis sobre el pasado. En efecto, esta figura plantea continuamente preguntas del tipo: ¿Cómo sucedió en realidad? ¿Cómo podría haber sido? ¿Qué estuvo a punto de ocurrir pero no ocurrió? Con ello, esta voz autorial desestabiliza el concepto de una narración homogénea, fiable y estable sobre el pasado, problematizando la posguerra como un periodo complejo de cambios cruciales originados a veces por eventualidades, decisiones en muchos casos arbitrarias o equivocadas, o por meros encuentros casuales. Dicha visión inestable del pasado se consigue mediante el uso de verbos, adverbios, locuciones adverbiales y adjetivos que implican duda, incerteza o desconocimiento, como podemos observar en la siguiente cita:

<sup>41</sup> Con todo, la operación militar no resulta exitosa por muy poco: «Por un pelo, Franco sigue viviendo en El Pardo durante treinta y un años más. Por un pelo, la cara de Jesús Monzón no se repite en millones de sellos de correos y de billetes de banco. [...] Por un pelo, aquel hombre a quien ya nadie recuerda, no se convierte en el héroe, en el salvador, en el padre de la Patria» (p. 46).

Así fue o, al menos, así *pudo* ser. Lo único que puede afirmarse con certeza es que Carmen de Pedro y Jesús Monzón, que hasta ese momento han sido simples conocidos, de vista y poco más, se encuentran en Francia, *probablemente* en Toulouse y *en apariencia* por azar, en un día cualquiera del verano, agosto, *quizás* julio, *incluso* septiembre, de 1939. Los detalles *se desconocen*, porque *seguramente* él se encargó de que nadie fuera testigo de un encuentro que cambió muchas cosas, y estuvo a punto de cambiarlas todas (*Inés y la alegría*, p. 21; el énfasis es mío).

Si los historiadores «se ven obligados a aportar su propia dosis de imaginación, con objeto de llenar los espacios en blanco» «para que sus relatos resulten lo más exhaustivos posible» (Jenkins, 2009, p. 60), en *Inés y la alegría* la voz narrativa omnisciente evidencia reiteradamente en su propio discurso cómo rellena esos mismos huecos, llegando a ofrecer incluso distintas opciones. Un planteamiento alejado de las clásicas explicaciones causa-efecto que predominan en la narración histórica tradicional, que presentan una explicación lógica del desarrollo de los acontecimientos. Este recurso discursivo relativiza, por añadidura, el peso y el valor de la narración histórica en cuanto muestra la incapacidad de esta última de incluir el azar y las emociones en su discurso.

En síntesis, con su peculiar manera de reconstruir, deconstruir y cuestionar la imagen de un periodo histórico concreto, en esta novela la voz autorial problematiza el discurso histórico de la tradición occidental.

### 2.3.6. Del pasado al presente y viceversa

Aunque la novela realista de la memoria no es (ni pretende ser) una reconstrucción fiel de lo que fue, considero que puede recuperar aspectos del pasado irrepresentables en la narración historiográfica al uso, como afirma Boucheron (2010, p. 462). Por ejemplo, cuando se inspira, entre otras fuentes, en testimonios —tal es el caso que nos ocupa— puede registrar/representar/recoger procesos afectivo-emocionales y acciones que las mujeres u otros colectivos minorizados protagonizaron. Procesos generadores no solo de espacios de relativo bienestar en situaciones de horror y adversidad, como defiende Teresa

Langle de Paz en su trabajo (2018), sino también de estrategias positivas de resistencia política que fueron reales, recogidas en un texto de ficción, con las libertades creativas que este lleva implícitas. Por tanto, este tipo de novela puede completar el conocimiento sobre el pasado al que tenemos acceso gracias al trabajo de los historiadores, generando de paso un extrañamiento histórico en el público lector al poner en evidencia «la diferencia entre lo que sabemos verdadero y lo que creemos verdadero sobre nuestro pasado» (Boucheron, 2010, p. 461; la traducción es mía). Para el historiador francés, la novela testimonia un cierto estado de la memoria colectiva, pues visibiliza el hecho de que vivimos sumergidos en una memoria saturada que ella misma ha ocultado previamente.

La gran ventaja de este tipo de planteamiento histórico-ficcional es, en primer lugar, que en líneas generales las obras de ficción suelen llegar a un público mucho más amplio que la mayoría de los trabajos estrictamente académicos. En el caso de Almudena Grandes, no cabe duda al respecto, pues sus niveles de popularidad y ventas son muy elevados. En segundo lugar, el acceso al conocimiento histórico a través del discurso literario se realiza empleando como uno de los principales vehículos las emociones, las cuales impregnan el texto. Es evidente que la recepción y comprensión del proceso histórico resulta bien distinta que en el caso de textos más eruditos dirigidos fundamentalmente a especialistas en la materia.

Para concluir estas reflexiones, quisiera volver por un momento al pensamiento de Ivan Jablonka, para quien la historia, además de razonamiento histórico, reúne las siguientes características: 1) constituye un método para comprender (o intentar comprender) lo que los seres humanos hacen, no lo que les sucede de manera pasiva; 2) representa un proceso más que un contenido; 3) presenta una ética capabilista, es decir, lo que los seres humanos son capaces de hacer; 4) se refiere a ellos situándolos en el tiempo; 5) abarca la historia hasta hoy (o sea, plantea una relación bidireccional entre pasado y presente). En mi opinión, todos estos aspectos se encuentran presentes en *Episodios de una guerra interminable*, por lo que, una vez más, podemos afirmar que estas novelas conllevan un determinado proceso de investigación similar al característico del texto historiográfico.

Además de poner de relieve las continuidades entre pasado y presente, Grandes subraya a menudo en sus declaraciones que el pasado

es también una herramienta para construir el futuro. En palabras de Langle de Paz, «en los lugares de la imaginación puede gestarse la libertad para reescribir —al menos, emocionalmente— no solo el futuro, sino también el instante presente» (2018, p. 110). Yo me atrevería a afirmar que también el pasado, gracias a la novela. O, al menos, a algunos tipos de novela.

#### 2.4. MEMORIA Y NACIÓN<sup>42</sup>

The nation is the imposed (comm)unity, certainly not common to all.

JOANA SABADELL-NIETO y MARTA SEGARRA, *Differences in Common*

Eso fue Inés para mí, un país cuyos límites coincidían exactamente con el que yo añoraba, la España que había poseído, a la que había pertenecido una vez y ya no sabía dónde encontrar fuera de mi memoria.

ALMUDENA GRANDES, *Inés y la alegría*.

No hay ningún grupo que en su búsqueda de reconocimiento no pretenda ver instituida su visión del mundo, de los otros y de sí. Ello incluye siempre una visión del pasado, desde unos orígenes hasta el presente. Esto no es privativo de los llamados «nacionalismos»: todos los ciudadanos, incluso quienes se declaran cosmopolitas o individualistas radicales, formamos parte de alguna identidad colectiva construida en torno a valores morales compartidos que se proyectan en alguna pauta de la memoria.

JESÚS IZQUIERDO MARTÍN y PABLO SÁNCHEZ LEÓN,  
*La guerra que nos han contado*

El puzzle histórico que conforma el mundo ficcional creado por Almudena Grandes en *Episodios de una guerra interminable* constituye una propuesta de identidad colectiva que lleva implícito un determinado programa de valores ideológicos. El objetivo del presente

<sup>42</sup> Una primera versión de este apartado se publicará en la revista *Memoria y narración*.

apartado es poner en diálogo las novelas de la serie con los artículos de opinión que la escritora ha publicado en el diario *El País* a lo largo de una década (2008-2018) y cuya selección se ha reunido en el volumen *La herida perpetua. El problema de España y la regeneración del presente* (2019). Intentaré con ello responder a las siguientes preguntas: ¿Cuál es para Grandes el rol de la memoria en la conformación de una identidad nacional? ¿Qué concepto de nación se articula en su actual proyecto novelístico?

Mis hipótesis de partida son las siguientes. En primer lugar, la autora madrileña recupera en su ficción literaria materiales de la memoria de almacenamiento (recurriendo a bibliografía, testimonios y documentos de archivo) y la activa al hacerla circular en la esfera pública y convertirla así en memoria funcional (ambos conceptos de memoria son de Aleida Assmann, 1999). Mi segunda hipótesis es que con ello busca influir en el contexto comunicativo actual en torno a la memoria (Chmielewska y Calderón Puerta, 2019), recurriendo para ello a «la historia como legitimadora de la acción y cimienta de la cohesión del grupo» (Hobsbawm y Ranger, 2005, p. 19).

#### 2.4.1. Crisis de la democracia

En *La herida perpetua* Almudena Grandes afirma que España es un Estado sin memoria y, por tanto, sin raíces. En su opinión, ese fue el principal error cometido durante la Transición:

El pacto constitucional de 1978 no fue un milagro, sino un salto mortal sin red. La cuadratura del círculo, integrar a la derecha franquista con la izquierda retornada del exilio en un nuevo Estado, sin condenar la dictadura ni reivindicar la legalidad republicana de 1931, fue una temeridad, no una proeza. Sobre una política pública de la memoria encubierta plagada de mentiras y manipulaciones, que nunca dejarán de serlo por muy buenas que fueran las intenciones que presuntamente las inspiraron, se levantó el edificio que ahora se desmorona (p. 273).

En esta misma línea, argumentan los historiadores Jesús Izquierdo y Pablo Sánchez lo siguiente:

Cuarenta años después del inicio de la guerra, los vencedores habían aceptado un enfoque epistemológico al que los vencidos habían contribuido decisivamente con la idea de imparcialidad. Pero en ese mismo proceso la veracidad atribuible al relato elaborado por esos mismos vencidos se disipaba sin dejar apenas huellas. Aunque a primera vista no lo parezca, con procesos como éste se asestaba también un importante golpe a la transmisión de cultura política entre generaciones de ciudadanos separados por una dictadura de cuarenta años (p. 64).

La trama de los cinco *Episodios* publicados hasta ahora (*Inés y la alegría*, *El lector de Julio Verne*, *Las tres bodas de Manolita*, *Los pacientes del doctor García* y *La madre de Frankenstein*) se cierra precisamente en la década de los setenta, con la Transición española mostrada como un momento de decepción política definitiva para los miembros de la comunidad antifranquista, cuya labor de resistencia durante cuatro décadas recrea la serie. La postergación utópica de la recuperación de la República —la revolución ya desaparecida del horizonte de lo posible— enturbia el aparente final feliz de las novelas. Un final en el que a la exaltación de la familia tradicional se le suma la de la familia de elección política, los comunistas. Como vemos, en estas novelas se cuestiona la epopeya legitimante de la Transición como un «feliz final político».

Del mismo modo, en sus artículos de opinión, la autora ha puesto en entredicho el Estado nación surgido en los años setenta por razón de sus continuidades con la dictadura previa. Lo cual, unido a «un proceso sistemático de destrucción del Estado de bienestar» (*La herida perpetua*, p. 63) a partir de 2008, ha generado «una crisis institucional provocada por la desconfianza de los ciudadanos en la misma democracia» (p. 41):

Treinta años después, nadie puede discutir que desde el punto de vista institucional, la Transición democrática constituyó un éxito sin precedentes [...]. Pero, treinta años después, es igual de indiscutible que la Transición democrática, desde el punto de vista moral, constituye un fracaso igual de inaudito, porque los principios en los que se funda carecen absolutamente de validez para la generación sucesiva (*Por una falda de plátanos*, s.p.).

Para la novelista, España es «un Estado que se fundó en los silencios más que en las palabras, en la eficacia del miedo y los peligros de

la alegría» (Grandes, *La herida perpetua*, p. 189). La autora escenifica este panorama social en su actual ciclo. Por ejemplo en la quinta entrega de la serie, *La madre de Frankenstein*, en la que el joven Germán Velázquez, hijo de un médico y profesor de universidad represaliado, tras un periodo de exilio en Suiza, aterriza en la España de mediados de los años cincuenta. El psiquiatra no termina de comprender el código social que regula el extraño comportamiento de las personas de su entorno<sup>43</sup>. La realidad a la que se enfrenta le resulta incomprensible y claustrofóbica. Un compañero del manicomio de Ciempozuelos, en el que ambos ejercen, se encarga de ponerlo al día:

Con un vaso de cerveza por medio, Eduardo Méndez me contó muchas cosas. Que Roque no usaba su primer nombre propio ni la segunda mitad de su apellido, aunque fuera compuesto. Que no le gustaba hablar porque a su padre, Vicente Fernández Reinés, lo habían fusilado sin juicio en su ciudad, Valencia, en el otoño de 1939. Que nadie movió un dedo para ayudarlo porque, pese a su excelente reputación como cardiólogo, era masón. Que su viuda habría preferido que su único hijo varón escogiera cualquier otro oficio, que no hubiera estudiado Medicina, que ni siquiera hubiera pisado la universidad, lo que fuese con tal de evitarle el peligro de ser reconocido como hijo de su padre. Que Roque había respirado el terror de su madre durante tantos años que *se había acostumbrado a vivir sin hablar*. Que era una postura inteligente, *porque lo mejor, en España, en 1954, era no abrir la boca*. Que cuando no quedaba más remedio, también se podía hablar del tiempo [...]. *Que el silencio era el único valor seguro, el único remedio eficaz contra el infortunio probable, hipotético y hasta inexistente, la infalible receta que se aplicaban por igual los ricos y los pobres, los más humildes y muchos poderosos*. Que el doctor Robles, con todo su poder, no tenía menos miedo que la viuda de Fernández Reinés, *ni hablaba del pasado más que su hijo*. Que en los pueblos era más difícil camuflarse, pero en Madrid, en muchas oficinas, la gente no sabía por dónde respiraba el compañero que llevaba diez años trabajando al otro lado de la mesa a la que se sentaba cada mañana. Que muchas personas jóvenes se casaban sin conocer las ideas del novio, de la novia a la que

<sup>43</sup> De ahí el título de la primera parte de la obra, «El asombro».

se unían hasta que la muerte los separase. Que otros tantos españoles que ni siquiera habían sido bautizados comulgaban religiosamente todos los domingos. Que por las mañanas, cuando los abrigaban para ir al colegio, las madres recordaban a sus hijos pequeños *que no tenían que contar a sus amigos ni una palabra de lo que hubieran oído en casa*. Que por las noches, aunque las persianas estuvieran bajadas, pedían a sus hijos, y especialmente a sus hijas mayores que apagaran la luz, no fuera a verla alguien desde la calle y descubriera que les gustaba leer en la cama. Que hablar, leer libros, sobre todo traducidos, comprar *La Codorniz* o besarse en la boca a la luz del día incluso en el seno del matrimonio, eran actividades muy sospechosas, que podían llamar la atención de alguien que tuviera un conocido en la policía. *Que la frase que se escuchaba más a menudo en todas las casas era «pase lo que pase, tú no te signifiqués, por lo que más quieras»* (pp. 62-63; el énfasis es mío).

Las violencias impuestas e institucionalizadas en los años cuarenta y cincuenta, escenario temporal de los *Episodios*, conformaron durante décadas la norma social y cultural del país. Al menos dos generaciones de españoles y españolas interiorizaron dicha norma, de manera inconsciente y/o consciente, en mayor o en menor medida. Para Grandes, la rememoración y el análisis del reciente pasado violento español debería constituir la base de los valores identitarios de nuestra sociedad, un principio que la autora lleva a la práctica en su labor creativa. Puede que se trate de una fórmula adecuada para superar el miedo y el silencio que se convirtieron entonces en código de supervivencia, y cuyas consecuencias seguimos padeciendo todavía hoy. Una muestra de dicho fenómeno es el bloqueo que, hasta la actualidad, sigue experimentando la querrela interpuesta por las víctimas del franquismo y que intentó en su momento sacar adelante el juez Baltasar Garzón:

Renunciar a nuestra tradición democrática, omitir una ruptura oficial, expresa y contundente, con el golpe de Estado que causó la Guerra Civil, fingir que toda la sangre derramada durante cuarenta años no hizo mella en nuestras conciencias, produjo una democracia de colores, vistosa, fotogénica, pero congénitamente débil. Esa fragilidad de Estado sin memoria, sin raíces, edificado en el aire de su propia soberbia, se manifiesta en las grietas, las inconcebibles fisuras que consienten que un partido fascista, y orgulloso de serlo, sienta en un

banquillo al único juez [hasta aquel momento] que ha investigado los crímenes del franquismo (*La herida perpetua*, pp. 257-258).

En otras palabras, estamos ante una continuidad simbólica, solapada, de las mismas violencias iniciadas en la década de los treinta y que la escritora denuncia explícitamente en su obra ficcional.

#### 2.4.2. Inversión histórica

Las democracias europeas que fueron nuestro modelo en la Transición se asentaron sobre la convicción de que la resistencia armada contra el fascismo había sido una causa necesaria, y reivindicaron con orgullo la herencia de quienes dieron la vida por la libertad de su pueblo, sin mirar cuántos errores cometieron. Paradójicamente, España, el único país de Europa que se levantó en armas contra el fascismo, es la excepción a esta regla y, por tanto, la única democracia occidental edificada en el aire, sin cimientos ni raíces, al no haber reivindicado nunca, de manera oficial, su propia tradición antifascista (*La herida perpetua*, p. 255).

La escritora recomienda, en este sentido, «[l]eer la página de la historia antes de pasarla» (p. 253). En sus artículos de opinión reclama en numerosas ocasiones la necesidad de, por un lado, rescatar del olvido la tradición antifascista española —cuidadosamente omitida por el relato nacional dominante en la esfera pública durante décadas— y, por otro, de romper de manera oficial y sin paliativos tanto con el golpe de Estado como con la sangrienta dictadura en la que desembocó.

*Episodios de una guerra interminable* constituye una praxis concreta de ambos principios. Como ya se señaló, en este conjunto ficcional de marcado carácter histórico se representa el enfrentamiento entre dos ideologías políticas opuestas que, además, podemos identificar con una concepción antagonista de la nación. Por un lado, la España fascista, con su autoritarismo, representada por los personajes secundarios que encarnan las figuras de carga moral negativa. Por otro, la tradición de izquierdas, en la que se implican las y los protagonistas, representados como intrínsecamente buenos.

Un ejemplo particularmente ilustrativo de este fenómeno es el retrato de los militares republicanos en el exilio francés en *Inés y la*

*alegría*. Muchos siguieron luchando en el conflicto mundial por los mismos principios que les habían movido a hacerlo en la guerra dentro de sus propias fronteras. Así lo explica Galán, expresando de forma implícita un determinado concepto de nación:

Mientras los europeos iban entregándose a los alemanes como una manada de corderos desorientados, *los españoles* recordábamos, comparábamos nuestros recuerdos todos los días, nos aferrábamos al *orgullo* de haber caído con un fusil en la mano, luchando hasta el final, a la desesperada. Ese *orgullo*, lo único que *teníamos*, nos había sostenido, nos había alimentado, nos había levantado, nos había armado [...]. Porque habíamos luchado en Francia, pero no por Francia. En Francia, pero no para Francia. En Francia o donde fuera, pero sólo por volver, para *volver a casa* (p. 333; el énfasis es mío).

En este fragmento encontramos la exaltación del clásico *ethos* militar con su característica carga masculinizante, además de la vinculación de orgullo y nación tan propia de los discursos nacionalistas. Como en muchos fragmentos de las novelas, se produce aquí un deslizamiento discursivo del «nosotros» (comunistas, resistentes, personas de izquierdas) al «nosotros-españoles». Un desplazamiento sutil y frecuente en los *Episodios* que hace desaparecer del horizonte político de los personajes toda aspiración internacionalista, pese a haber sido esta última un ingrediente básico del proyecto político del movimiento comunista. Recordemos que este concebía la clase proletaria como un colectivo por encima de las fronteras de los estados-nación.

El marcado antagonismo entre fascistas y opositores al fascismo, que realza positivamente (idealizándola incluso) la tradición democrática de origen republicano, pretende trazar una clara línea de demarcación entre verdugos y víctimas. Una línea que, como ya señalé con anterioridad, se difuminó —cuando no se borró totalmente— en la narración hegemónica tras el fin de la dictadura. En palabras de la novelista: «Tras la Segunda Guerra Mundial, hubo revueltas civiles, ajustes de cuentas, ejecuciones sumarias en todos los países de Europa occidental. Pero sus democracias elaboraron un relato que distinguía claramente a las víctimas de los verdugos, y esta no quiso hacerlo» (*La herida perpetua*, p. 275).

Precisamente por ello, sus ficciones literarias describen de manera tan detallada la represión sistemática de la que fueron objeto los miembros del bando perdedor de la guerra. Los y las protagonistas, representantes de los vencidos, se ven así sometidos a violencia económica (expropiación de propiedades, desahucio, expulsión de sus puestos de trabajo, pago de multas, explotación de la mano de obra de presos y sus hijos e hijas, etc.), social (ostracismo y crítica, humillación, obligación de callar, refuerzo del clasismo y del sexismo, políticas misóginas, etc.), violencia sexual (criminalización de la homosexualidad, represión sexual y, en el caso de las mujeres, abusos, vejaciones y control del cuerpo y la sexualidad femenina, etc.), legal (juicios sumarios, robos de recién nacidos para entregarlos a familias adeptas al régimen, penas de muerte, indefensión legal, etc.), cultural...<sup>44</sup>. En opinión de algunos artistas, las consecuencias de este proceso las seguimos padeciendo en la actualidad, pues de su experiencia se deduce que el acceso a la esfera pública con obras de creación que articulan un discurso crítico sobre el pasado resulta singularmente penoso y sufre todavía hoy una censura indirecta<sup>45</sup>.

Sin embargo, lo que los monumentales *Episodios* recuperan sobre todo, como ya analicé con detalle en el capítulo precedente, es la actividad —en gran medida desconocida para el gran público— de los resistentes antifranquistas en el periodo más oscuro de la historia reciente, la posguerra. Fenómenos como la reorganización de los comunistas en Madrid, la lucha armada de los maquis en el monte, la acción política clandestina de las mujeres, las redes femeninas de sostenimiento de la

<sup>44</sup> Tanto los republicanos que marcharon al extranjero como los que experimentaron el exilio interior pudieron contar tan solo con su capital cultural para enfrentarse a la nueva realidad. Me atrevo a aventurar la hipótesis de que la interiorización del paradigma psico-social resultante de esta situación de desventaja se ha mantenido en la práctica durante décadas, debido a que los vencidos se vieron privados tanto de su capital económico como del social (siguiendo los conceptos de Bourdieu), y radicalmente limitados en el uso de su capital cultural. Todo ello fruto de su exclusión sistemática de las esferas de poder durante un periodo muy extenso.

<sup>45</sup> Así lo afirmaron la dramaturga Laila Ripoll, el novelista Isaac Rosa o la documentalista María Ruido, que participaron en la mesa redonda *Texturas del arte y la memoria en la España contemporánea*, durante el tercer congreso anual de la Memory Studies Association, celebrado entre el 25 y el 28 de junio de 2019 en la Universidad Complutense de Madrid.

resistencia, la vida y obra de exiliados y exiliadas, la red de espionaje del antiguo gobierno republicano en España y Argentina, etc.

Por su parte, los franquistas, con su aparato ideológico y de poder, son representados en las novelas como verdugos y fuente de un sistema represivo omnipresente. Con estas palabras lo sintetiza Nino en *El lector de Julio Verne*:

En Madrid habría gente que creería que en 1939 se había acabado la guerra, pero en mi pueblo todo era distinto. [...]

Ellos [los guardias civiles] sólo cumplían órdenes, pero sabían la verdad, y que si algún día se daba la vuelta la tortilla, los que legislaban desde un despacho iban a tener preparado un avión para salir huyendo, mientras que a ellos no les esperaba otro destino que las tapias del cementerio y con razón, la razón de una guerra que no iba a terminar nunca. Lo sabían, y además de remordimientos, tenían miedo, miedo de las represalias, de la venganza que podía cebarse en ellos, dejarles secos en cualquier momento. De ese miedo nacía el odio que les hacía crueles, pero que no dejaba de convivir con un miedo diferente, semejante a su vez al de los vecinos a quienes hostigaban, el miedo que les impedía rebelarse contra las órdenes que recibían, detener en algún punto la espiral de terror en la que ellos también estaban atrapados sin remedio, negarse a apretar el gatillo mientras una persona temblorosa y desarmada les ofrecía la espalda un instante antes de caer muerta en el suelo (pp. 105-106).

De entre los innumerables ejemplos presentes en la serie, me gustaría mencionar otro extraído de *La madre de Frankenstein*. Cuando su superior en el manicomio, el doctor Robles, explica al joven Germán por qué han recibido la orden de detener el exitoso programa de tratamiento de las internas, lo hace con estas palabras:

Si no fueras hijo de tu padre [represaliado], se habrían inventado otra cosa, que eres protestante, adúltero, homosexual, anarquista, lo que fuera. Esto es un pulso por el poder, porque ahora mismo la clorpromazina es poder, y el poder, en España, sólo les corresponde a ellos. Es un derecho exclusivo de quienes ganaron la guerra (p. 348).

En opinión de Almudena Grandes, la falta de ruptura oficial con la dictadura y sus violencias ha tenido como consecuencia una continuidad política y simbólica, ya que la derecha actúa hasta hoy «como si

hubiera heredado este país de sus abuelos, que para eso ganaron la guerra, y la izquierda le da tácitamente la razón, aceptando sin rechistar la condición de realquilada con derecho a cocina» (*La herida perpetua*, p. 273). Con todo, el peor efecto es la actual carencia en el sistema democrático de una justicia realmente universal.

Recordemos que durante las dos décadas inmediatamente posteriores al conflicto bélico, para imponer y legitimizar el nuevo *statu quo* los vencedores impusieron un discurso identitario en el que el «rojo» personificaba el «otro» constitutivo de la nación, el «afuera» de la misma (Richards en Casanova y Gil Andrés, 2010, p. 234). Los *Episodios* presentan una inversión de dicho discurso. En esta particular recreación del periodo de la posguerra, la posición del «otro» constitutivo de la nación pasa a ocuparla el grupo social que desencadenó el conflicto bélico a partir de un golpe militar antidemocrático. En la ficción novelesca, los poderosos y su aparato son el origen de todos los males que afectan al país en su conjunto: corrupción, violencia, miedo, inmovilidad, control estatal y social, delación, censura oficial y autocensura de las y los ciudadanos, clasismo, machismo y misoginia, opresión religiosa, represión sexual, etc. Lo han transformado en un lugar inhabitable y, según una de las metáforas más frecuentes en la cultura occidental, en un cuerpo enfermo: «Que si nuestro país fuera un ser humano, cualquiera de los dos lo habríamos ingresado en Ciempozuelos hace muchos años y lo tendríamos achicharrado a electrochoques» (*La madre de Frankenstein*, p. 63).

Gracias al recurso narrativo y emocional de vertebrar sus obras alrededor de claros antagonistas, Almudena Grandes lleva a cabo una inversión voluntaria, recolocando así las piezas del rompecabezas histórico. Su intención es sin duda devolver legitimidad a los principios democráticos originados en la Segunda República, previos al periodo franquista, restándosela a los parámetros ultraderechistas que estructuraron durante décadas la vida y el discurso historiográfico en España<sup>46</sup>. Estos, pese a aplicarse una capa aparente de principios democráticos,

<sup>46</sup> En este sentido, afirma: “[E]l régimen que surgió en 1978, en lugar de reivindicarse como sucesor de la democracia precedente —que a la fuerza es la legalidad republicana de 1931, porque en la historia de nuestro país, guste o no guste, no ha existido ningún otro experimento democrático con el que enlazar—, se pretendió nacido de la nada” (*Por una falda de plátanos*, s.p.).

en realidad nunca fueron desarticulados según la autora, quien crea una antítesis literaria de una determinada narración hegemónica con el objetivo de desestabilizarla. En las siguientes página veremos de qué manera.

### 2.4.3. El progreso

Los ricos siempre han podido permitirse el lujo de ser elegantes. [...] Pero los parias no tienen más patrimonio que la rabia, porque su miseria es fruto de la codicia de quienes tienen más y nunca tienen bastante. Por eso, suelen hacer papeles feos, que encarnan el rencor, la torpeza, el egoísmo (*La herida perpetua*, p. 169).

Al igual que Galdós en los *Episodios Nacionales*, con esta faraónica obra la escritora madrileña ambiciona retratar el conjunto de la sociedad española de una época. La galería de personajes recogidos en la serie abarca, en este sentido, un amplísimo abanico social. La única característica que tienen en común la mayoría de los personajes en los que se centra la trama es su frágil situación y una existencia precaria derivada del nuevo régimen nacionalcatólico o agravada por el mismo. En efecto, las y los protagonistas de *Episodios de una guerra interminable* son parias por excelencia. Por lo general, son personas de origen humilde o condenadas a una vida precaria por su filiación personal o familiar al bando republicano. Su vulnerabilidad se multiplica, además, dependiendo de su sexo, de su extracción social, de su edad, de su formación, de su orientación sexual, de si están sanos/as o si son enfermos/as crónicos/as, etc. Como se puede inferir de la cita previa, el único patrimonio con el que cuentan es su rabia ante las injusticias de las que son objeto de manera sistemática, ellos y las personas de su entorno. Como retomaremos en el siguiente capítulo, es esta emoción la que los mueve a la acción, de modo que terminan implicándose en la actividad clandestina de los resistentes del PCE. Aquí el pasado se narra, en consecuencia, desde lugares alejados de los centros de poder económico, político o de creación de significado pero que se revelan al mismo tiempo como de gran relevancia histórica, constituyendo este aspecto una de las aportaciones novedosas de la serie en el conjunto de la novela de la memoria española actual.

Nos encontramos, pues, ante una representación compleja del periodo postbélico en la que el cambio histórico se origina desde los márgenes, a partir de individualidades en principio insignificantes, cuyo enojo se desata ante un sistema corrupto y reproductor de injusticias. Tal y como se recrea la historia (con mayúscula), la actividad de la amplia red antifranquista en la que entran a formar parte las figuras protagónicas influirá en la transformación a la larga del tejido social en España. Ello habría posibilitado, con el tiempo, el paso relativamente pacífico de la dictadura a la democracia, aunque dejando a sus protagonistas fuera de foco a partir del proceso transicional. De ahí la amargura que tienen en común y el desencanto al final de sus días (y de las novelas).

Esta particular versión novelada del pasado nos obliga a una revisión de la narración hegemónica durante años en la esfera pública española en varios de sus aspectos. En primer lugar, el momento de cambio de la Transición no es presentado solo como un éxito político sin sombras, y sobre todo como el mérito de unos pocos, las «grandes figuras» del momento: Santiago Carrillo, Adolfo Suárez, el rey Juan Carlos I, etc. En otras palabras, la trama literaria, al alejarse de los centros de poder y de toma de decisión, supone una explicación de la evolución histórica más amplia y complementaria a la visión tradicional.

Desde el discurso historiográfico, tales individualidades poderosas eran acaparadas narrativa y simbólicamente por los varones, quedando fuera de foco la actividad de determinados colectivos, como las mujeres. En *Episodios de una guerra interminable*, estas cuentan con el mismo espacio de elección y acción que aquellos. Se visibiliza, por tanto, su agencia positiva en la historia y, en consecuencia, se altera el modelo genérico implícito a la narración historiográfica. El pasado deja así de constituir un patrimonio en exclusiva de los «hombres relevantes», así como de la élite política y económica.

En este sentido, otros colectivos además del femenino aparecen representados en las novelas, y todos ellos, en mayor o menor medida, como agentes históricos. Seres a menudo acorralados por la miseria (como Manolita y su familia en la tercera entrega), por su clase social (como Inés en la primera), su condición de descendientes de republicanos (Nino en *El lector de Julio Verne* o Germán en *La madre de Frankenstein*), por su género (todas las protagonistas femeninas, pero sobre todo María Castejón en la quinta novela), su orientación sexual

(Paco en *Las tres bodas de Manolita* o Eduardo en la quinta obra), sus creencias políticas (Antonio el Guapo, Galán, Inés, Manolo, y un largo etcétera) o su situación de enfermos crónicos (como Aurora Rodríguez en la quinta entrega). La implicación política resulta, a la postre, la única vía de escape del callejón sin salida en el que se ven inmersos todos ellos, porque «[p]or eso inventamos la política. [...] Como una herramienta para transformar la realidad, para luchar por los propios deseos, para intervenir en el mundo» (*La herida perpetua*, p. 91).

De hecho, del ciclo novelesco se desprende determinado concepto de la política y del progreso, los cuales coinciden punto por punto con las ideas declaradas por la escritora en *La herida perpetua*. Para Grandes, el progreso «consiste en luchar contra las cosas injustas que han existido siempre» (p. 297). En otras palabras, reside en la posibilidad de que una cantidad cada vez mayor de individuos pueda disfrutar de derechos y libertades, además de la defensa de los colectivos más expuestos de la sociedad, es decir, de quienes más padecen los efectos del monopolio del poder. Por desgracia, «nuestro Estado de derecho no garantiza el ejercicio de determinados derechos a todos sus ciudadanos» (p. 49). Un estado de cosas resultante en gran medida de lo acontecido en el siglo precedente:

Durante los primeros treinta años del siglo xx, y por más que en su país nunca hubiera tenido lugar una revolución burguesa, la élite intelectual española constituyó la vanguardia progresista de Europa, que, en aquella época, era casi lo mismo que decir del mundo. Nunca ha existido nadie más moderno que un moderno español de la generación de la República, y en consecuencia, el estado que impulsó aquella generación, la de mis abuelos, alcanzó cotas de progreso que habrían resultado asombrosas incluso en países mucho menos atrasados tradicionalmente que España. Para compensarlo, la generación de posguerra, la de mis padres, vivió en un país cuyas normas de convivencia no fueron devueltas al periodo anterior a la proclamación de la II República, sino que retrocedieron, como mínimo, hasta 1851. De aquella fecha era el Código Penal que estuvo en vigor durante el franquismo (*Por una falda de plátanos*, s.p.).

Para Grandes, la regeneración del país debe hoy pasar obligadamente por la recuperación de esos valores progresistas, secuestrados



durante la dictadura. Unos «valores imprescindibles para salir de una crisis, solidaridad, generosidad, compromiso» (*La herida perpetua*, pp. 31-32) que, desde su punto de vista, estuvieron mucho más presentes en el olvidado periodo de la Segunda República, como le cuenta el Portugués a Nino en *El lector de Julio Verne* (p. 176).

A la postre, se trata de unos principios que, según la novelista, debemos defender en la actualidad, pues estamos ante una sociedad un poco más desestructurada cada día (Grandes, *La herida perpetua*, p. 32).

Muy en concordancia con la tradición iluminista, para la escritora la educación tiene un rol fundamental en el avance del conjunto de la sociedad. Esta es una idea que ha defendido en varios artículos de opinión<sup>47</sup>, y que se articula asimismo en su actual proyecto literario. Este aspecto concreto lo comentamos ya en el capítulo anterior en relación a la lectura, pero quisiera aquí retomarlo brevemente.

Por ejemplo, en *Inés y la alegría* la vida de la joven protagonista da un giro radical tras ver un documental sobre las Misiones Pedagógicas. Fascinada por este proyecto educativo del gobierno republicano de hacer llegar la cultura hasta los rincones más alejados del territorio nacional, Inés decide dedicar a partir de entonces sus esfuerzos a la mejora de la sociedad, se une a la causa comunista y durante la guerra monta una oficina del Socorro Rojo en el piso familiar de la calle Montesquiza.

La educación se concibe en los *Episodios* como el medio para ampliar los horizontes existenciales y las aspiraciones del individuo, es decir, contiene un fuerte potencial emancipador. En las novelas este principio se articula a menudo en la relación tutorial de un adulto hacia un niño o menor. Así, en *Las tres bodas de Manolita*, el marqués de Hoyos y Vinent le regala a la muchacha protagonista los *Episodios Nacionales* de Galdós indicando que es una lectura apropiada para su formación. Este principio educador se escenifica particularmente en la relación educadora-alumno que, como vimos, se establece entre doña Elena y Nino en *El lector de Julio Verne*.

El mismo tipo de vínculo surge entre Aurora Rodríguez Carballera y María Castejón en *La madre de Frankenstein*. Esta última lo explica en estos términos:

<sup>47</sup> Por ejemplo, en «Educación» (17 de diciembre de 2012) o «Libertad» (16 de febrero de 2009) (*La herida perpetua*).

Doña Aurora tenía muchos libros, entre ellos un atlas con mapas desplegados, enormes, que me encantaba. También había enciclopedias repletas de dibujos de personas y animales y países y ciudades, nombres rarísimos que no había escuchado nunca, yo qué sé, el puerto de Sebastopol, por ejemplo, que nunca se me ha olvidado porque fue el primero de todos. Ella me enseñó que sólo tenía que buscar esa palabra en la página correspondiente para saber que Sebastopol era una ciudad portuaria situada en la península de Crimea, y luego buscaba península, y al final Crimea, y lo miraba en un mapa, y era como magia, como tener una llave que abriera todas las puertas del mundo... (pp. 85-86).

Gracias a la educación que recibe de doña Aurora, María empezará a soñar con un futuro distinto al único previsto para ella, en tanto que mujer pobre:

Mis abuelos no quisieron ni oír hablar de llevarme a la escuela del pueblo. Allí sólo iban a enseñarme tonterías que no me iban a servir de nada, me dijeron, era mejor que me quedara en casa para aprender a guisar, a coser, a limpiar, porque esa iba a ser mi vida y cuanto antes me hiciera a la idea, mejor para mí (p. 81).

La educación recibida durante las clases informales con doña Aurora, aunque escasa, genera un vínculo entre ambas que durará para siempre, al menos en el caso de la joven auxiliar de enfermería. Con el paso del tiempo y el empeoramiento de la esquizofrenia de la interna, la relación educadora-aprendiz se invertirá, siendo María la que irá a leerle cada tarde al cuarto de aquella en el manicomio. La fuerza del lazo emocional funcionará como estímulo para la anciana. Así lo describe el psiquiatra Germán:

Doña Aurora, que se había negado airadamente a reconocer a su lectora, que jamás había querido hablar con nosotros de los primeros años de su estancia en Ciempozuelos, asentía con mansedumbre a los recuerdos de María, y por primera vez desde que la conocía, me pareció una mujer capaz de haber sido feliz. Yo llegaría a experimentar algo parecido en aquella glorieta, el recinto que a lo largo de aquella primavera nos acogió en muchas tardes plácidas, divertidas, en las que mi paciente, a ratos, volvió a ser una persona mientras miraba a su

alrededor a través de los ojos de aquella alumna que se había convertido en su profesora (p. 226).

En *Los pacientes del doctor García* la relación tutor-tutelado también supondrá un giro de ciento ochenta grados para uno de sus protagonistas, Manuel Arroyo. El destino del niño Manolo, perteneciente a una familia campesina numerosa y pobre, cambiará gracias a la influencia de don Marcos, el cura de su pueblo:

Durante casi tres años, además de trabajo, cama y comida, don Marcos le dio lecciones de Gramática y de Historia, de Aritmética y de Geografía, de Latín y hasta de Griego. [...] Él [don Marcos] también había sido un niño inteligente, pobre, desamparado, que sólo había podido elegir entre la sotana y la miseria (p. 101).

Una oportunidad que Arroyo no desaprovecha:

En el Colegio Sierra Pambley fue, desde el principio, un alumno sobresaliente, porque la vocación que le faltaba para el sacerdocio le sobraba para el estudio, sobre todo desde que comprendió que la educación era la única vía posible para escapar de Robles, de su casa, de la trampa de su vida (p. 102).

Manolo representa un ejemplo personificado de los principios que buscaban promover las políticas educativas de la Segunda República<sup>48</sup>. Es descrito, de hecho, como «aquel joven diplomático español, producto perfecto de la Institución Libre de Enseñanza» (*Los pacientes del doctor García*, p. 110). Como vemos, la igualdad de oportunidades y el desarrollo del potencial humano por medio del aprendizaje ponen en estrecha relación progreso y política para Almudena Grandes. En sus *Episodios*, la apertura de horizontes es efecto y consecuencia de la instrucción y las lecturas. En cambio, la religión y la actuación de la Iglesia católica tienen justamente los efectos opuestos, y de ahí el valor añadido que la escritora otorga a la educación laica.

<sup>48</sup> Una novela especialmente interesante al respecto es *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa (1990).

#### 2.4.4. Más allá de la nación

En síntesis, tal y como aparecen representadas en las novelas de la serie, las políticas republicanas<sup>49</sup> —con sus valores progresistas, con un ambicioso proyecto educativo laico y la intención de mejora de las condiciones de vida del pueblo— habrían supuesto un intento no solo de una progresiva transformación de las estructuras sociales de la época, sino también de alteración sustancial del paradigma histórico-identitario, cuya consecuencia sería una cierta desnaturalización de las relaciones de poder imperantes hasta aquel momento. Estos intentos se vieron frustrados por la victoria del bando «nacional». Destacar este aspecto del pasado problematiza la idea de que los que detentan el poder tienen siempre derecho a decidir por el resto, que en el caso de España supuso en la práctica la continuidad simbólica del nacionalcatolicismo tras la guerra y hasta nuestros días. Con gran ironía, Grandes pone en escena esta idea en la siguiente conversación entre el padre Armenteros y Germán Velázquez en *La madre de Frankenstein*:

—¿Todavía por aquí, doctor Velázquez?

Vino hacia mí con la mano tendida, y apretó la mía entre las suyas con una sonrisa tan rebotante de cordialidad como su voz.

—Pues sí —le respondí—, pero no por mucho tiempo. Me voy la semana que viene, ya lo sabe, ¿no?

[...]

—Hace usted bien —me dijo, sin modificar la radiante curva de sus labios—. Allí será más feliz que aquí. España no es un país para hombres como usted.

[...]

—España es mi país, padre Armenteros —a cambio, sonreí yo también—, por mucho que le joda. Ya sé que le habría gustado que los suyos acabaran con todos los españoles como yo, pero no pudieron, y no fue porque no lo intentaran, desde luego. Así que España es tan mía como suya, aunque no le guste. Usted no es más español que yo. Y no tiene ningún derecho a opinar sobre si mi país me conviene o no. Eso lo decidiré yo, si no le importa (pp. 510-511).

<sup>49</sup> Y, sobre todo, las revoluciones locales que se produjeron a principios del siglo xx a lo largo y ancho del territorio español.

Como podemos observar, se defiende el concepto de nación democrática como proyecto político común a todos los ciudadanos y ciudadanas<sup>50</sup>.

Por otra parte, el ciclo narrativo revisa los conflictos de la segunda mitad del siglo xx en el marco de un contexto más global. En efecto, *Episodios de una guerra interminable* es una propuesta de modelo de memoria transnacional al mostrar en *Inés y la alegría*, *Los pacientes del doctor García* y *La madre de Frankenstein* el vínculo entre los gobiernos de extrema derecha en Europa y las posteriores dictaduras del Cono Sur. Por ejemplo, en la tercera novela, el policía Roberto Conesa se ve obligado a viajar a Toulouse a finales de 1942 para «infiltrarse en las filas del exilio republicano español por el doble interés del Régimen [franquista] y sus aliados del Tercer Reich» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 469). De hecho, lleva a cabo su misión infiltrándose en la Organización nazi Todt.

En la ficción memorista de Grandes, los acontecimientos de la España de la posguerra se enmarcan en un contexto político e histórico más amplio, aportando una visión documentada y más completa del pasado reciente que pone en evidencia la continuidad transnacional de las violencias del siglo xx<sup>51</sup>. Es por ello que en Argentina, más tarde, «asumen técnicas, como el robo de niños a las presas políticas, que ya han demostrado su eficacia en la posguerra española» (*Los pacientes del doctor García*, p. 720).

De hecho, las víctimas de violencias en distintos países son retratadas asimismo en un marco de continuidad. Por ejemplo, en la quinta novela, Germán Velázquez y la familia Goldstein entablan una estrecha relación, entre otras razones por su común condición de exiliados. Han sido obligados a marcharse de sus respectivos lugares de origen a raíz de una exclusión sistemática impuesta por regímenes totalitarios

<sup>50</sup> Como ya indiqué, no cabe sin embargo en este concepto de nación espacio, ni siquiera mención, para la pluralidad cultural y lingüística del Estado. Algo que llama especialmente la atención sobre todo en el caso de *Inés y la alegría*, cuya trama transcurre en gran parte en la provincia catalana de Lleida. En este sentido, no aparecen recogidas, ni siquiera de forma tangencial, las consecuencias específicas de la represión en Galicia, País Vasco o Cataluña por razones de su diversidad y especificidad lingüístico-cultural.

<sup>51</sup> Como afirman Aleida Assman y Sebastian Conrad resulta imposible comprender hoy el proceso de desarrollo de los discursos de la memoria fuera de un marco de referencia global (citados en Hansen, 2015, p. 124).

de derecha. El trauma de la experiencia de persecución y expulsión tanto de los Goldstein como de Germán se resalta en numerosas ocasiones en *La madre de Frankenstein*.

En la cuarta entrega de la serie se establece un interesante contraste entre la aplicación de la violencia sistemática en el conflicto bélico español y durante la Segunda Guerra mundial. El joven Adrián Gallardo reflexiona para intentar comprender los planteamientos racistas del nazismo. Durante la guerra en España, recuerda, «[n]adie se habría atrevido jamás a sugerir, ni en la zona roja ni en la suya, que los condenados a muerte fueran otra cosa que personas» (*Los pacientes del doctor García*, pp. 291-292). Al principio, Gallardo cree que los principios del nazismo eran ideas crueles y absurdas provocadas por la guerra pero que nunca se harían realidad (p. 290). Pero llega un día en que, al observar la ejecución de un joven soldado alemán por parte de su superior por negarse a cumplir la orden de fusilar a judíos en Klooga, el joven comprende en qué consiste pasar de la teoría a la práctica. Por miedo a pagar con su vida si se opone, cumple la misión que le imponen. Nunca volverá a ser el mismo:

A veces tenía que morderse la lengua para no preguntar a sus compañeros qué les daba tanto miedo, si antes estaban tan seguros de que los judíos no eran seres humanos. [...] [D]etectaba el temor que les impulsaba, comprendía que el fantasma de la derrota final lo acrecentaba de día en día, pero se sentía al margen de cualquier inquietud, cualquier amenaza que hubiera retorcido hasta las lágrimas al otro Adrián, el ingenuo nieto de don Carlos Garrote que apenas recordaba haber sido una vez (p. 302).

Las reflexiones sobre las violencias generadas por los discursos de extrema derecha y sus consecuencias constituye otro de los temas fundamentales de la serie novelesca. De ahí que las víctimas del Holocausto sean también coprotagonistas en algunos de los *Episodios*. Es el caso de la familia del congresista neoyorquino Sal Burnstein en *Los pacientes del doctor García*, quienes experimentan la continuidad entre el antisemitismo en Polonia y la maquinaria nazi de exterminio judío<sup>52</sup>:

<sup>52</sup> Además de la violencia específica contra las mujeres.

La noche del pogromo, ninguna de las hijas de Abraham Burnstein estaba en casa. Agar vivía en Cracovia, Rebeca en Varsovia, Linka con ella. Si las hubieran encontrado en casa, tal vez se habrían conformado con violarlas y no habrían matado a su padre. [...] De las dieciséis personas que posaron el 12 de abril de 1919 en el comedor de su casa de Korczyna, sólo dos habían llegado con vida al 21 de mayo de 1946. Si Efraim no hubiera decidido aceptar la oferta de su hermano mayor y emigrar a América después del pogromo, si no hubiera esperado al Bar Mitzvá de Saul para llevarlo consigo, el congresista Burnstein jamás habría sido elegido representante del pueblo americano por el Partido Demócrata. Habría muerto en el campo de concentración de Plaszów, como su madre, como su hermana Agar, como su hermano David, como su cuñado, y su cuñada, y todos sus sobrinos. O en el gueto de Varsovia, como Moshe, el marido de Linka a quien nunca llegó a conocer. O en Auschwitz, como su hermana Rebeca, como su marido y sus hijos, como Linka y los suyos. De todos los Burnstein de Korczyna sólo sobrevivían los tres hermanos que habían cruzado el Atlántico (p. 340).

La sed de justicia y venganza contra los asesinos de sus familiares alimentará las decisiones del congresista:

No regresó a la sinagoga, ni al yiddish, ni a la observancia del sabbath, pero se propuso con todas sus fuerzas honrar, recordar y vengar a su madre, a sus hermanos, a sus sobrinos. [...] Durante el verano de 1945, un psicoterapeuta logró arrancarle la culpa [por haber sobrevivido] y devolverle las energías, sin percibir que la recuperación de su paciente iba a cristalizar en un odio destinado a convertirse al mismo tiempo en el núcleo y el eje de su vida futura (p. 342).

La culpabilidad de los dirigentes nazis, principales responsables de la *Shoa*, empieza a borrarse simbólicamente con el giro político que se produce al poco de concluir la Segunda Guerra mundial:

Muchos mandos aliados en Alemania estaban de acuerdo con ellos en que la Unión Soviética representaba el único y verdadero peligro para la paz del mundo y la supremacía de la civilización occidental. Cada día, antiguos oficiales de las SS desaparecían de las listas de prisioneros,

porque habían sido reclutados para trabajar a las órdenes de británicos y norteamericanos contra los intereses soviéticos en Alemania. [...] Todo seguía siendo blanco o negro, y en esa nueva polaridad, todos los seguidores de Hitler que no hubieran sido procesados en Núremberg eran candidatos a recibir una mágica mano de pintura capaz de borrar todas sus culpas (pp. 342-343).

Se establece así un paralelismo histórico entre la exculpación de criminales de guerra de la extrema derecha del resto de Europa y los españoles.

## 2.5. CONCLUSIONES. UNA PARTICULAR REVISIÓN DEL PASADO

Siendo Almudena Grandes una figura autorial reconocida y, por tanto, autorizada, resulta evidente que su serie *Episodios de una guerra interminable* ocupa en la actualidad un lugar central en la pugna en torno a la memoria del siglo xx español. Como he tratado de demostrar a lo largo de este capítulo, la elección del género de la novela realista de la memoria —a medio camino entre historia y literatura—, así como distintos recursos literarios que pone en marcha su autora dentro de los textos, buscan legitimar narrativamente la (re)visión del pasado inherente a los mismos. Una (re)construcción de carácter, además, transnacional, puesto que visibiliza la continuidad de las violencias generadas por los regímenes fascistas en Europa y las posteriores dictaduras de derechas del Cono Sur. Una mirada hacia el pasado que implica determinado concepto de la nación española, al igual que defiende ideas concretas de progreso, política, ciudadanía y cambio histórico. Cabe destacar, por último, que Grandes refuerza su recuperación e interpretación del pasado con una actividad continua en la esfera pública (especialmente como publicista) de un abierto posicionamiento político que impregna ideológicamente, asimismo, sus novelas.

PARTE II  
(DE)CONSTRUIR LA HISTORIA  
DESDE LAS EMOCIONES Y EL GÉNERO

## Capítulo 3

# La política de las emociones en *Episodios de una guerra interminable*

[La España actual es] un Estado que se fundó en los silencios más que en las palabras, en la eficacia del miedo y los peligros de la alegría.

ALMUDENA GRANDES, *La herida perpetua*

### 3.1. EMOCIONES POLÍTICAS

El objetivo del presente capítulo es analizar las novelas de la serie *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes para determinar qué emociones se articulan en este conjunto ficcional y a qué objetos, situaciones o personajes en concreto se adhieren<sup>1</sup>. Parto de la hipótesis de que, mediante la combinación de distintas emociones en la narración, la escritora busca legitimizar su particular visión política

---

<sup>1</sup> Como ya argumenté en el capítulo 1, las emociones sirven, entre otras cosas, para construir los modos autobiográfico y antagonista (Erll, 2012), que alternan en ocasiones con el historizante. Para el presente trabajo utilizaré los adjetivos «emocional» o «afectivo» como sinónimos. No haré una distinción conceptual entre «emoción» y «afecto» debido a la falta de consenso en la delimitación de ambos términos en el ámbito académico, que son utilizados de manera diversa por diferentes autoras y autores (por ejemplo, Massumi, 2013; Nussbaum, 2008; o Labanyi, 2016). En líneas generales, tiende a considerarse que el afecto tiene un carácter más general, mientras que lo emocional se refiere más a lo lingüístico o lo pensable. Esta segunda acepción se usa sobre todo en una de las tendencias dominantes en el feminismo, la teoría crítica de las emociones (por ejemplo, en Ahmed, 2015; Berlant, 2011), en la que me centraré para este estudio. Enfocaré mi análisis, en concreto, en la representación del vínculo emocional y de la circulación de afectos entre individuos en la ficción literaria que recrea un pasado histórico particularmente violento.

del siglo xx español. En las tramas ficcionales —al igual que en otros discursos, y de acuerdo con los planteamientos de Sara Ahmed (2004) y Eva Illouz (2009)— las emociones actúan como figuras retóricas que articulan afectivamente determinados valores e ideas. Reflexionaré, en consecuencia, acerca de si las emociones presentes en estas novelas reproducen o no la carga hegemónica que nuestra cultura les suele atribuir. Las emociones tienen, en este sentido, un carácter performativo, ya que pueden reforzar o cuestionar los estereotipos sobre género, clase, raza, sexualidad, etc.<sup>2</sup> En mis consideraciones, dedicaré especial atención a la interrelación entre estos aspectos y las emociones. Con ello, pretendo responder, entre otras, a las siguientes preguntas: ¿Qué emociones están presentes en las novelas del extenso ciclo que nos ocupa? ¿Cuáles es su carga ideológica? ¿Representan valores hegemónicos en nuestra cultura o, por el contrario, tienen carácter subversivo?

El contexto teórico en el que sitúo este capítulo es el giro afectivo en los campos de las humanidades y las ciencias sociales, el cual puede sintetizarse como un proyecto cuya intención es reflexionar acerca de formas alternativas de comprender afectos, pasiones y emociones, discutiendo las diferentes maneras en que se pueden entender estos tres conceptos y acerca de su influyente papel en la esfera pública. Como nos recuerda Cecilia Macón (2013), los debates de las últimas dos décadas intentan ir más allá de las primeras aproximaciones de los años ochenta, como por ejemplo la realizada desde la llamada teoría del cuidado de Carol Gilligan (1982). Así, desde el año 2000, se ha defendido sobre todo la idea de que las maneras en que concebimos el pasado deben incluir el análisis de emociones específicas —como la vergüenza, el miedo, el amor, la rabia, etc.— de cara a su aplicación en la teoría social y política. Destacan en este sentido autoras como Martha Nussbaum (2001) o Sara Ahmed (2015, 2019). Una de las principales aportaciones del giro afectivo es, sin lugar a dudas, que nos exige revisar el concepto de agencia (véase, por ejemplo, Langle de Paz, 2018), así como el rol de muchos de los dualismos que acostumbramos manejar como obvios: público/privado, acción/pasión, interior/exterior, etc.

<sup>2</sup> Llamo la atención la mínima representación de diversidad racial en las novelas. Volveré sobre esta cuestión en el capítulo 4.

La teoría crítica de las emociones —o en un contexto más amplio, el feminismo postestructuralista— ha evidenciado cómo la tradición filosófica occidental —ya en época de Aristóteles y Platón, y reforzada especialmente en el pensamiento de Descartes— ha priorizado la razón frente a las emociones, disociando aquello que de entrada es indivisible: el cuerpo, las emociones (o afectos) y el raciocinio (Burzyńska, 2015). Tal tradición responde a una lógica de género que subyace e impregna todo el bagaje cultural, subalternizando las emociones al situarlas en el ámbito de lo «femenino» y «natural», es decir, en el ámbito de lo socialmente desprestigiado. El interés por lo emocional aparece, por tanto, mucho antes del siglo xxi, pero el actual giro afectivo busca recuperar para la acción política el vínculo de las emociones y los afectos con el pensamiento, así como su estrecha relación con el cuerpo (véase, por ejemplo, Massumi, 2013; Nycz, Łebkowska y Dauksza, 2015; Labanyi, 2016).

Para el análisis que desarrollaré en este capítulo me basaré sobre todo en contribuciones de la denominada «vertiente crítica» dentro del giro afectivo. En concreto, me inspiraré en *La política cultural de las emociones* (2015) y *La promesa de felicidad* (2019) de Sara Ahmed, y en *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones del capitalismo* de Eva Illouz (2009). Considero fundamentales, entre otras, dos ideas básicas presentes en estos estudios y que, en mi opinión, están fuertemente entrelazadas. Por un lado, Ahmed demuestra la manera en que los discursos a los que nos vemos expuestos nos orientan hacia un determinado guion de vida, mostrándolo como objeto de felicidad. Un guion de vida vinculado al amor romántico que, como evidencia Eva Illouz, es una de las temáticas más frecuentes en la cultura actual. Illouz, por su parte, demuestra hasta qué punto los mitos románticos responden en gran medida a la lógica y los valores del capitalismo tardío. Debido a su posición central en la ideología hegemónica, prestaré en estas páginas especial atención a estas dos emociones, la felicidad y el amor, omnipresentes en *Episodios de una guerra interminable*.

Desde la perspectiva de Sara Ahmed, las emociones no están «en» el objeto o «en» el sujeto, sino que adquieren un determinado valor emotivo como efecto de su circulación entre los cuerpos. En este sentido, son el resultado de la socialidad. De hecho, hay sociólogos y antropólogos que señalan que las emociones no deberían ser consideradas estados psicológicos de carácter exclusivamente individual, sino

más bien prácticas culturales y sociales (véase, por ejemplo, White, 1993, p. 29; Rosaldo, 1984, pp. 138 y 141; o Katz, 1999, p. 2). De este modo, las emociones presentes en los discursos sirven para articular afectivamente valores políticos que pueden ser de carácter inclusivo o, por el contrario, excluyente (como la homofobia, el sexismo o el racismo). Según Ahmed, la manera en que experimentamos las emociones viene determinada en gran medida por la ideología dominante. Vale la pena recordar además que las normas sociales que nos condicionan tienen un recorrido histórico que es posible rastrear, como evidenció Michel Foucault en su obra.

Tal y como resalta Ahmed, las feministas y los activistas queer nos recuerdan que las emociones importan para la política porque el poder moldea la superficie misma de nuestros cuerpos por medio de sentimientos que se nos adhieren o no, dando forma al mismo tiempo a nuestro mundo social (Sedgwick, 1999). Desde el movimiento feminista, se ha demostrado hasta qué punto las emociones pueden atar a las mujeres a las condiciones mismas de su subordinación (Lagarde, 1993; Herrera, 2011; Moszczyńska-Dürst, 2017). El ejemplo más representativo de este fenómeno es la manera en que el mito del amor romántico refuerza la sujeción femenina, orientando a las mujeres a ser víctimas y hasta mártires de la violencia de género; o el modo en que los discursos del miedo las subordinan mediante la idea de que los espacios externos son peligrosos para ellas y deben, por lo tanto, evitarlos para no correr riesgos, limitando de este modo su movilidad en la esfera pública.

Como señala Helena López en el prólogo a la versión en español de *La política cultural de las emociones* (2015, pp. 9-19), por medio del análisis de textos pertenecientes a la esfera pública, Sara Ahmed reflexiona en su libro acerca de cómo las emociones alinean a los sujetos con los grupos al moldear los límites corporales tanto individuales como colectivos. Estos últimos se forman como «siendo» en función de un «sintiendo», por medio de imágenes y metáforas en las que lo femenino suele contener una carga negativa, de manera que —como han demostrado las filósofas feministas— la subordinación en nuestra cultura de las emociones ha funcionado y funciona, a su vez, para subordinar los cuerpos en general y los femeninos en particular (Spelman, 1989; Jaggar, 1996). Mediante el análisis del discurso, Ahmed explora cómo dar nombre a las emociones implica diferentes orientaciones hacia los objetos que las mismas construyen. Subraya,

además, el modo en que las emociones orientan nuestros cuerpos hacia el alejamiento o acercamiento respecto a otras personas, moldeando por medio de esas impresiones emocionales el «yo» y el «nosotros» (2015, p. 24).

Eva Illouz, por su parte, reflexiona acerca de la interrelación entre el amor y el sistema capitalista (2009). Sus consideraciones parten de una perspectiva sociológica, evidenciando cómo el imaginario del amor hegemónico responde al amor romántico, el cual se articula en una determinada experiencia del romance muy extendida en la cultura popular (cine, literatura, publicidad...). En este sentido, argumenta que la omnipresencia del amor romántico en el mercado ha dado lugar a una cultura de masas del romance que dirige la experiencia del amor hacia el consumo. Según este extendido imaginario, determinados productos ofrecen una experiencia utópica del amor que supuestamente borra los condicionamientos de género o clase social, influyendo de manera directa en el modo en que los individuos conciben y sienten sus vivencias en la vida real. En dicho imaginario, la experiencia romántica constituye una esfera aparte de la vida cotidiana y se caracteriza por una intensidad vinculada a la pasión erótica.

### 3.2. EMOCIONES RESISTENTES

En *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed se detiene, entre otros aspectos, en los procesos que nos llevan desde la cultura a la convicción de que determinados cuerpos —los femeninos o aquellos a los que se les atribuye feminidad— son «más emotivos» que otros. A mi modo de ver, en el ciclo novelístico de *Grandes* se altera esta lógica al situar en el centro de la narración a individuos marcadamente vulnerables y relacionales, con independencia de su sexo, género, origen social u orientación sexual. Las y los protagonistas de estos relatos no solo se ven afectados emocionalmente por lo que ocurre en su entorno, sino que son precisamente las emociones experimentadas lo que les acerca u orienta al colectivo de los resistentes y su actividad. De hecho, dichas emociones constituyen el germen que los mueve a la acción y al compromiso político. Desde esta perspectiva, cabe preguntarse: ¿Cuáles son en concreto las emociones que provocan tal metamorfosis existencial? ¿Cómo cambian estos sentimientos la rela-



ción de los personajes con la realidad y con su propio cuerpo? ¿Existe algún vínculo entre las emociones articuladas en las tramas novelescas, el movimiento político de oposición al régimen y el cambio histórico, tal y como son representados en estas ficciones?

Empecemos por considerar que la idea de comunidad que se deriva del pensamiento filosófico del siglo XXI parte de la diferencia (Esposito, 2003; Birulés, 2015; Segarra, 2012) y no de la identificación o la equiparación. En el caso de los *Episodios*, hay una evidente intención por parte de la autora de retratar la comunidad de resistentes en dichos términos, al tratarse de grupos de carácter inclusivo (con representación de individuos de distintos orígenes geográficos, sexo, clases sociales y sexualidades, etc.), aunque con determinadas limitaciones en la representación de la diversidad, aspecto sobre el que me detendré más adelante. Esta comunidad, tal y como se articula en la ficción, tiene su origen en la emoción compartida de la rabia, germen del activismo de sus miembros, tal y como ha ocurrido históricamente con numerosas corrientes críticas y movimientos políticos (Ahmed, 2015). Del lugar central de las emociones como articuladoras de lo político parte mi concepción del término «comunidad emocional», inspirado en Rosenwein (2006), y por el cual entiendo todo grupo en el que las personas se adhieren a patrones emocionales similares enraizados en una serie de valores (éticos, ideológicos o espirituales) compartidos. A continuación me detendré, más que en las emociones que pueden generar los textos literarios durante su lectura, en aquellas que experimentan los personajes de las distintas novelas y que tienen una representación recurrente en las tramas.

### 3.2.1. El miedo está en el aire

El miedo es sin duda una emoción omnipresente en el ciclo novelesco, habida cuenta del marco temporal de las historias narradas: las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo XX, el periodo más represivo del régimen franquista. Como señalan algunos historiadores, «la violencia fue la médula espinal de la dictadura de Franco», la cual «puso en marcha mecanismos extraordinarios de terror sancionados y legitimados por las leyes» (Casanova y Gil Andrés, 2010, p. 232). La atmósfera opresiva que destila la serie está vinculada, sin embargo, al hecho de que:

Esa maquinaria de terror organizado desde arriba requería, sin embargo, una amplia participación «popular», de informantes, denunciantes, delatores, entre los que no sólo se encontraban los beneficiarios naturales de la victoria, la Iglesia, los militares, la Falange y la derecha de siempre. [...] [L]o que esa minoría quería lo aprobaban muchos más, que veían políticamente necesario el castigo de sus vecinos, a quienes acusaban o no defendían si otros los acusaban (p. 236).

*Episodios de una guerra interminable* constituye, de hecho, todo un catálogo de los mecanismos represivos franquistas. Por ejemplo, así se describe la situación imperante en *El lector de Julio Verne*:

Aquellos eran días de dos caras, complicados días de sonrisas hipócritas y silencios de piedra, días de sálvese quien pueda, en los que levantarse de la cama por la mañana era un triunfo, y volver a ella sano y salvo por la noche, una hazaña similar. Para culminarla, la regla de oro consistía en acatar la voluntad del terror, reducir la vida al mínimo y no hacer nada, no saber nada, no decir nada, mirar sin ver, escuchar sin oír, y no comprender (pp. 96-97).

En efecto, en todas las novelas del ciclo el miedo, como base del contrato social en el que se sustenta el régimen franquista, constituye el trasfondo histórico de la trama. Así lo sintetiza Inés en 1944:

España está llena de gente como yo, Galán. Gente que habría dado cualquier cosa, media vida, por salir de aquí en el 39, y que tuvo que quedarse para abarrotar las cárceles, para escuchar sus sentencias de muerte, para dormir durante treinta años en una baldosa y media de suelo sucio, con el cuerpo lleno de heridas gangrenadas, comidas por la sarna. ¿Y cómo quieres que estén? Pues muertos de miedo, claro. ¿Cómo no van a tener miedo, si les han pegado tanto que ya no se acuerdan ni de quiénes son? (*Inés y la alegría*, p. 369).

En la segunda entrega de la serie se explica que la violencia de la posguerra venía determinada en gran medida por el pasado político de cada cual: «Esto todavía es una guerra, y la gente sigue luchando en el bando que le ha tocado en suerte. [...] [P]ero en España ya nadie puede elegir su propia vida» (*El lector de Julio Verne*, p. 218). Tal y

como se retrata, el miedo se convierte en motor del control social y de la autocensura. Una espiral sin fin de terror y violencia que se retroalimentan mutuamente, en la cual se ven inmersos muchos personajes, hasta el punto de condicionar su existencia, como en el caso del padre de Nino. Pepe el Portugués se lo explica al crío en los siguientes términos: «Tu padre mató [...] porque no podía negarse a matar, mató porque estaba muerto de miedo» (p. 217).

La brutalidad de la maquinaria del terror organizado constituye el trasfondo de la actividad de los y las resistentes protagonistas. La abundancia de detalladas descripciones de la vida cotidiana nos da una idea de la dureza del día a día para aquellos que «no encajaban» en el sistema<sup>3</sup>. El miedo parece, de entrada, imposibilitar cualquier elección que vaya más allá de la resignación y el sometimiento: «En España no se podía vivir, pero vivíamos. Los que tenían una oportunidad, se fugaban a Francia o se echaban al monte. Los que las habían perdido todas, se suicidaban. Para los que no teníamos la ocasión ni el coraje de escapar, sólo existía una receta, conformidad, paciencia y, sobre todo, resignación, la falsa amiga» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 522).

Según Sara Ahmed, la economía del miedo funciona para contener determinados cuerpos y delimitar sus movimientos, de modo que la emoción alinea el espacio corporal con el espacio social (2015, p. 112). Tal mecanismo de restricción de la movilidad se activa especialmente en relación con la heterosexualización y la racialización del espacio, o la intencionada limitación de la actividad de las mujeres fuera del espacio doméstico (pp. 116-118). En el caso de las obras literarias que nos ocupan, la función del miedo estaría orientada a alinear los cuerpos individuales con el régimen totalitario impuesto. Sin embargo, Almudena Grandes lleva a cabo una interesante inversión de este mecanismo: en sus ficciones memorialistas la vulnerabilidad física y

<sup>3</sup> «No se podía vivir así, pero había que vivir, y se vivía, los hombres madrugaban para trabajar en el campo, las mujeres despertaban a los hijos, los lavaban, los vestían, los peinaban [...], y cada uno se ponía la máscara de sí mismo para interpretar su papel como si la noche anterior no les hubiera partido el corazón [...], y así se mezclaban con los demás, con los que no sufrían, los que dormían sin despertarse cada vez que sonaban pasos en la calle, los que no desayunaban miedo, ni comían miedo, ni cenaban miedo, en la fabulosa representación de la normalidad, la apacible envoltura cotidiana del odio, de la rabia, del terror» (*El lector de Julio Verne*, p. 155).

emocional de sus personajes protagónicos —su continuada exposición a los peligros de la violencia del Estado— deriva paradójicamente en una apertura y expansión de los cuerpos, en vez de llevar a la esperable restricción o inmovilización de los mismos.

El miedo, tradicional instrumento de control social, impulsa en los *Episodios* al sujeto en el centro de la acción a unirse a un colectivo, el de los resistentes, como único lugar que puede garantizarle protección y apoyo. Un colectivo que responde en gran medida a lo que Zygmunt Bauman denomina «comunidad del sentimiento cálido» (2003). Así, en lugar de ocupar menos espacio, los cuerpos de estos hombres y mujeres se expanden, rebelándose en contra de los esperados efectos de las políticas represoras: actúan, construyen, tejen redes, intercambian experiencias y emociones, desarrollan su sexualidad y su creatividad, sus capacidades y potencial. En la serie novelesca, por lo tanto, la narrativa sobre la subordinación de las víctimas queda socavada en parte por la falta de efecto limitador de las políticas franquistas en los personajes centrales, deconstruyendo simbólicamente ese «afuera» peligroso que busca limitarlos o inmovilizarlos.

### 3.2.2. Dolor emancipatorio

De acuerdo con Wendy Brown, hay una tendencia a convertir la herida en fetiche de los modelos políticos de subalternidad (1995, p. 55) y, por otra parte, a la víctima en figura central de la narración historiográfica sobre las violencias del siglo xx (Traverso, 2012). Sin duda, el estatus de víctima otorga poder, como ya señaló Judith Butler (2006).

Tal y como expuse en el capítulo 1, existe sin duda una clara voluntad por parte de la autora de *Episodios de una guerra interminable* de recuperar narrativamente la experiencia traumática de las víctimas de la represión franquista durante la posguerra. Con ello, por un lado, se recuerdan las injusticias de las que fueron objeto en su momento, mientras se denuncia, por el otro, la deficiente reparación simbólica en la esfera pública que ha caracterizado la democracia española durante décadas: «En otro país», indica Almudena Grandes, «la discriminación entre la calidad de las víctimas de distintos genocidios resultaría moralmente inaceptable» (*La herida perpetua*, p. 265).

Asimismo, también en el caso de una emoción tan presente en los trabajos sobre (pos)memorias traumáticas como es el dolor, la escritora madrileña rompe con determinadas expectativas culturales al presentar en su ficción a las víctimas, además de como seres damnificados, sobre todo como agentes de su propio proceso emancipador. Las historias de vida narradas, de hecho, no se centran de manera exclusiva en el trauma. Antes bien, como he señalado ya, el dolor constituye en muchos casos un escenario emocional compartido que promueve y fortalece el vínculo individuo-colectivo.

### 3.2.3. Indignación y furia, motores de cambio

Como destaca Sara Ahmed, el odio —paradójicamente al igual que el amor— es una emoción cuya presencia sirve a menudo para articular en los discursos de la esfera pública la distinción entre un «dentro del grupo» y un «afuera» del mismo. De hecho, para ella «la circulación entre figuras es lo que funciona para materializar justo la “superficie” de los cuerpos colectivos» (2015, p. 83). En el caso de las novelas de la memoria de Grandes, este es sin duda el mecanismo discursivo que conforma y articula las comunidades en las que se integran las y los protagonistas. Por un lado, comparten rechazo hacia los franquistas y su régimen; por el otro, el amor actúa como *leitmotiv* aglutinador del colectivo de resistentes. Tal oposición amor-odio, base de las tramas literarias, es a la vez el mecanismo metaficcional que permite alinear a quien lee con los personajes «positivos» de la trama<sup>4</sup>.

En este trabajo me interesan, más allá del odio, las emociones de la indignación y la furia, ya que considero que funcionan como motores del cambio existencial que experimentan los personajes que se sitúan en el centro de la acción novelesca. Siguiendo el *Diccionario de la Real Academia Española*, entiendo por ‘indignación’ el «enojo, ira o enfado

<sup>4</sup> En ello consiste, precisamente, el «veneno» de la literatura, en palabras de Alicia Montes, es decir, en la capacidad de convencer de la propia perspectiva a quien lee a través del *cómo* de su discurso, incluso cuando se adoptan perspectivas que podemos considerar aberrantes. Observación durante el seminario *Literatura, constructivismo y teoría literaria* impartido en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia en octubre de 2019.

vehemente contra una persona o contra sus actos» (o, yo añadiría, contra un sistema injusto) y por ‘furia’ una «ira exaltada», siendo la segunda, a mi modo de ver, una versión más extrema de la primera.

Teniendo estas premisas en cuenta, lo primero que llama la atención es que en los *Episodios* —una recuperación ficcional de la memoria de determinadas luchas políticas— predomine lo emocional en detrimento del discurso ideológico como germen de una determinada conciencia colectiva. De hecho, en el ciclo se produce una interesante inversión afectiva de la norma histórico-cultural: la rabia que tradicionalmente caracteriza a los parias, en lugar de descalificarlos, los dota de agencia para generar cambio personal, social e histórico. La visión del pasado histórico recogida en las novelas evidencia cómo el *statu quo* de los poderosos de la época hundía sus raíces y se reafirmaba en la estigmatización y el abuso de determinados cuerpos —tildados de «rojos»— como objeto de un discurso paradigmático del odio. Sin embargo, como ya he indicado, en esta recreación literaria del periodo postbélico, los mecanismos represivos no logran su efecto principal: deshacer el mundo del «otro» —en este caso concreto, el de los resistentes— por medio del dolor (Ahmed, 2015). Por el contrario, la alegría se convierte en emoción vertebradora del movimiento político. He aquí un ejemplo en palabras de Manolita:

Que nada, ni los hielos del invierno, ni las borrascas del norte, ni el Patronato de Redención de Penas, ni Franco, ni lo que había hecho con España, ni siquiera ese Dios torpe y tullido [...] iba a impedir que yo fuera feliz en Cuelgamuros (*Las tres bodas de Manolita*, p. 650).

La indignación —que alcanzará cotas de furia en ocasiones— ante las injusticias estructurales del sistema impuesto es en los personajes que mueven la acción novelesca más intensa que el temor a la propia dictadura. Una vez implicados en la actividad política, su miedo inicial se verá transformado en asombro ante las nuevas perspectivas y posibilidades vitales que se les ofrecen, entre las cuales destaca el placer (sexual, aunque no únicamente) que se torna accesible gracias a dicho giro existencial.

En el caso concreto de dos personajes femeninos protagónicos, Inés y Manolita, el coraje nacido de la indignación les permite dar el paso para unirse a las actividades clandestinas del PCE. A partir de ese

momento, se despierta en ellas un ansia de libertad que impulsa su deseo. Se establece de este modo un contraste evidente entre su actuación y la del conjunto de la sociedad de la época, concentrada en gran medida en el control del cuerpo y de la sexualidad de la mujer a través del discurso religioso del pecado, la virtud y la moral.

En la primera novela, *Inés y la alegría*, la indignación por las injusticias sociales genera asimismo la transformación de la joven Inés, quien renuncia a su familia biológica, conservadora y burguesa, para integrarse en la comunidad de los comunistas españoles en el exilio en Toulouse. En sus propias palabras:

Lo único que no sabía era por qué me encontraba yo tan bien entre ellos, por qué sentía que aquel lugar me pertenecía, por qué aquellas costumbres, aquellas palabras, aquella manera de entender el mundo, la vida, todas las cosas, que repugnaban a mi familia, me atraían y me reconfortaban al mismo tiempo. *No sabía por qué, cuándo, cómo había logrado mudarme al otro lado* (p. 70; el énfasis es mío).

En *El lector de Julio Verne*, la desesperanza ante un régimen que Nino percibe como opresor y absurdo constituye la nota emocional dominante en la narración. Gracias a su amistad con doña Elena y Pepe, el niño logra comprender que, incluso en plena posguerra y en un espacio tan restringido como su pueblo, siempre existe la posibilidad de llevar a cabo una elección consciente en la vida. Su admiración por la figura del legendario Cencerro, héroe de la guerrilla en el monte, así como su creciente indignación ante las continuas injusticias sociales, lo conducen a ejecutar una venganza premeditada contra el dirigente del cuartelillo de su pueblo. En el momento decisivo, Nino reflexiona:

Así no se puede vivir, decía mi madre, pero así vivíamos, así vivía ella, así vivía yo, y mi padre, y mis hermanas, así vivían todos los que no se habían atrevido a escoger el camino del monte para sobrevivir como animales, sí, pero con sus propias reglas humanas. Nosotros no podíamos escapar porque habíamos aceptado aquella mierda de vida, habíamos bajado la cabeza para ofrecerle el cuello a aquella violencia infinita, nos habíamos acostumbrado a soportar todos los días aquella humillación, tanta tristeza, pero ellos tenían una oportunidad. Entonces

me acordé de Joaquín Fingenegocios [...] y me di cuenta de que su enemigo y el mío, el hombre que estaba haciendo llorar a mi madre, [el teniente del cuartel] eran el mismo. [...] Yo no iba a poder escapar, pero ellos sí. Así logré serenarme, contener la violencia sobre la violencia, la humillación sobre la humillación, la tristeza sobre la tristeza, y no llorar (p. 364; el énfasis es mío).

En la tercera novela de la serie, Manolita pasa de ser una adolescente insulsa y sin carácter, resignada a sacar adelante como buena-mente puede a su familia represaliada, a convertirse en una valerosa integrante más de la red femenina de apoyo a los comunistas en el contexto urbano, presa de la furia por verse objeto de injusticias sociales y abusos sin fin. Su transformación se hace visible durante una visita al Ministerio de Justicia, cuando se enfrenta a una de las mujeres que inscribe a sus hermanas menores en un internado para hijas de «rojos»:

Yo no sonreí. Estaba a punto de hacerlo y de darle las gracias por todo, cuando mi pensamiento escogió por su cuenta una dirección por la que nunca antes me había llevado. Han matado al padre de estas niñas, recordé, como si no fuera también el mío. Han encarcelado a la madre de la más pequeña. Les han quitado la casa donde vivían. Les han robado el negocio que era su medio de vida. El único hombre que podría mantenerlas ha tenido que esconderse para salvar la vida. Y no van a pagar ni un céntimo a las mujeres que confeccionen a la fuerza lo que necesitan para estudiar de caridad. Ellas son las culpables de que tus hermanas estén aquí. No le des las gracias. [...] Yo la miraba desde el otro lado del mostrador, intentando *comprender qué me pasaba, de dónde había salido el grumo espeso que tenía atravesado en la garganta, de dónde la desconocida furia [...]. Algo había brotado o se había roto dentro de mí aquella mañana, [y] sabía que sus efectos eran irreversibles* (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 173-176; el énfasis es mío).

De hecho, ella misma afirma estar sorprendida por la transformación experimentada: «— Hay que ver, Manolita... No sabía que tuvieras tanto carácter. — Yo tampoco —y me quedé tan perpleja que ni siquiera sonreí. Había muchas cosas de mí que yo misma no sabía» (p. 268).

Pero la rabia no es solo motor de la conciencia y la actividad política de las y los protagonistas. En ocasiones, también lo es de los personajes secundarios. Por ejemplo, la muerte de su hijo mayor en el frente y el fusilamiento de su marido al terminar la guerra, sumados a la enfermedad que terminó con su hijo de diez años, han convertido a Catalina la Rubia en «una roca de granito, un bloque de metal» (*El lector de Julio Verne*, p. 170). Al mismo tiempo, el dolor de la pérdida impulsa su rabia ante las injusticias experimentadas, reforzando aún más sus convicciones políticas: «Porque no era que Catalina siguiera siendo roja, sino que ahora era más roja que antes, más roja que nunca, roja de verdad» (p. 171).

Es el caso también de Rita Velázquez, en la cuarta entrega. Como explica ella misma:

Si supieran cómo les odio me tendrían miedo. [...] Les odio, y ese odio es tan importante para mí que he llegado a amarlo. Yo sé que es difícil de explicar, pero la verdad es que no me amarga la vida, no me pone triste, al contrario, me da fuerzas, me ayuda a vivir. [...] No mataría a nadie si no fuera necesario para salvar mi vida, la de alguno de mis camaradas, la gente a la que quiero. No lo mataría, pero lo odio, y por eso soy comunista. Mi madre no lo entiende, pero yo necesito actuar para que el odio no me paralice, para que no me amargue y me convierta en una mala persona (*Los pacientes del doctor García*, p. 697).

Por contra, la excepción a esta articulación de la rabia o el odio como motores de acción positiva la constituye Roberto Conesa, apodado el Orejas. Se trata de la antítesis del resto de personajes «positivos» de la serie. En *Las tres bodas de Manolita*, esta figura secundaria termina trabajando para la Brigada Político-Social, delatando y torturando a antiguos amigos y camaradas del barrio de Antón Martín. Prácticamente consigue exterminarlos. Conesa encarna al traidor por excelencia: ostenta todos los rasgos detestables en esta figura, de manera bastante estereotipada. Por ejemplo, es calculador: «Tenía la sangre tan fría como una culebra, [...] nunca había dado un paso en falso» (pp. 428-429); y arribista: «Al probar el poder, descubrió cuánto le gustaba» (p. 429). También en su caso el odio lo impulsa a la acción, pero al revés de lo que ocurre con otros personajes, no será en favor de la construcción de vínculos y con el fin utópico de crear una sociedad

más justa. El origen de esta emoción, que determinará su vida, tiene que ver con los complejos que sufre desde la infancia:

[Roberto] nunca confió del todo en ellos [en sus amigos del barrio]. Nunca confiaría del todo en nadie [...], la suma de muchas pequeñas humillaciones cotidianas y su propia inseguridad, una falta de fe en sí mismo que le impulsaba a no entregarse a nada por completo. [...] Su odio no tenía que ver con las virtudes de sus amigos, sino con la imagen que le devolvía el espejo cada mañana. Él sólo quería ser uno más. Pero nunca había logrado sentirse a la misma altura (p. 428).

Como es fácil deducir, el Orejas nos posiciona frente a uno de los elementos del binomio amor-odio (en este caso, el segundo) que articula emocionalmente el compendio ficcional de *Grandes*, cuyas tramas sitúan a sus personajes en dos ejes de visiones y valores políticos opuestos, con una carga moral evidente.

### 3.3. UNA ROMÁNTICA UTOPIA

El amor —en sentido amplio— es el sentimiento central y motor de la acción en todas las novelas de la serie. Es la emoción que articula la comunidad y alinea al protagonista individual, y por ende a quien lee, con el protagonista colectivo<sup>5</sup>. Ello es posible gracias a la identificación que, como explica Ahmed, es una forma de amor que involucra el deseo de acercarnos a otros volviéndonos como ellos (2015, pp. 197-198). Cada uno de los protagonistas de la serie en primer lugar entra en contacto emocional con miembros del colectivo de resistentes para a continuación incorporarse, progresivamente, a su comunidad, alterando

<sup>5</sup> La excepción sería el giro en la trama de *Los pacientes del doctor García*, cuando los jóvenes soldados Adrián y Jan se enamoran a la vez de Agneta Müller. El amor romántico, en este caso experimentado por varones, cambiará el destino y las decisiones de ambos personajes masculinos. Resulta interesante advertir que la común filiación política, al igual que en el caso de Inés y Galán, será lo que determine que la joven Agneta elija a Jan, y no a Adrián, durante los últimos días de la defensa de Berlín: «Adrián miró a Agneta Müller, distinguió el hilo fuerte, invisible, que acababa de coser sus ojos a los de su amigo, lo relacionó con la sonrisa loca que alumbraba la pasión que compartían, y comprendió que todo se había jodido» (p. 329).

su relación con el propio cuerpo y con el cuerpo social en su conjunto. Se expande, de este modo, el cuerpo individual (p. 198).

En suma, podemos afirmar que amor, alegría y felicidad constituyen declaradas estrategias políticas del colectivo antifranquista en estas novelas. Estas emociones articulan una consigna para sobrevivir y poner resistencia<sup>6</sup> que permite a los personajes proyectarse hacia una promesa de felicidad concreta: el proyecto de recuperación de la República en España. Un horizonte político que, como sabemos, no llega nunca a cumplirse, por lo que podemos tildarlo retrospectivamente de utópico en este contexto<sup>7</sup>. Presento a continuación algunos ejemplos de cómo se articulan de manera concreta estas emociones como estrategias de oposición.

### 3.3.1. Amor y alegría estratégicos

En la novela *Inés y la alegría* se alternan dos perspectivas narrativas en primera persona: la de la mujer que da título a la obra y la de Galán, su futuro marido. En ambas, la invasión del valle de Arán por parte de las fuerzas de la Unión Nacional Española —el principal acontecimiento histórico narrado— adquiere el valor de mito fundacional. En dicho lugar, los protagonistas se conocen, se enamoran y ella se queda embarazada. Los sucesos de octubre de 1944 se cuentan con gran exaltación y a un ritmo marcadamente ralentizado en comparación con los previos o posteriores a ese momento, aunque estos abarquen periodos temporales mucho más extensos<sup>8</sup>. La lucha clandestina constituye el marco histórico-político para un relato que tiene como eje argumental una relación amorosa, una fórmula narrativa de lo más convencional.

Lo que llama la atención en el caso de Inés y Galán, tal y como señala Katarzyna Moszczyńska-Dürst (2017)<sup>9</sup>, es que el vínculo entre

<sup>6</sup> Un aspecto que también se resalta en *Los besos en el pan*: «No hace tanto tiempo, en este mismo barrio, la felicidad era también una manera de resistir» (p. 17).

<sup>7</sup> Nos referimos a «utopía» en el sentido de un horizonte de aspiraciones que no llega a alcanzarse.

<sup>8</sup> Por ejemplo, lo que ocurre durante dos semanas ocupa 208 de las 715 páginas del libro, esto es, aproximadamente una tercera parte de la obra.

<sup>9</sup> Véase el capítulo «Entre *El corazón helado* y *marcos de guerra*: Almudena Grandes leída desde Judith Butler» en Moszczyńska-Dürst (2017).

ambos surge de la conjunción de amor romántico y una utopía política compartida. En este sentido, la pasión erótica y el amor, además de afectar a los protagonistas a nivel microhistórico, influyen en otros personajes que articulan el relato a un nivel metahistórico. Nos referimos a las parejas Carmen de Pedro-Jesús Monzón y Dolores Ibárruri-Francisco Antón. La pasión, tal y como subraya la voz narrativa omnisciente, habría llevado a estos personajes históricos a actuar y a tomar decisiones con consecuencias políticas. En esta representación ficcional del pasado, el amor romántico —como evidencia Moszczyńska-Dürst— actúa, por tanto, como motor de la historia. Veamos algunos ejemplos:

La historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales. O quizás no, y es sólo que el amor de la carne no aflora a esa versión oficial de la historia que termina siendo la propia historia, con una mayúscula severa, rigurosa, perfectamente equilibrada entre los ángulos rectos de todas sus esquinas [...]. Los profesores no las tienen en cuenta mientras combinan factores económicos, ideológicos, sociales, para delimitar marcos interdisciplinarios y exactos (*Inés y la alegría*, p. 24).

Desde la perspectiva de esta voz narrativa, los aspectos emocionales resultan imprescindibles para la adecuada comprensión del pasado:

Los españoles no llegan nunca a hacer una revolución proletaria, como nunca han hecho antes una revolución burguesa, pero aun sin ellas, su modo de vida se va distanciando de tal manera del que han pretendido imponerles a la fuerza, que a la fuerza acaba pareciéndose al de los hombres *y, sobre todo, las mujeres*, que se han atrevido a sacar los pies del plato. Por eso, la pasión de Dolores Ibárruri por Francisco Antón, que a los ojos de sus contemporáneos representaba una inmoralidad imperdonable, [...] adquiere un valor muy distinto a los ojos de sus nietos. *Y, no digamos ya, a los ojos de sus nietas.*

Al otro lado del tiempo y de la historia, [...] a Dolores Ibárruri le favorece el amor de Pasionaria, la fortaleza y la debilidad que se acoplan en proporciones admirables para forjar una historia que habla de libertad, de arrojo, de dignidad y de autoridad sobre el propio destino, con las emocionantes minúsculas de las apuestas personales. [...] En la primera década del siglo XXI, el despecho encaja tan bien

en la categoría de las magnitudes comprensibles como una pasión arrolladora (pp. 690-691; el énfasis es mío).

También Manolita recurre al amor y a la felicidad como escudos de defensa frente a las adversidades:

Allí [en la casa del campo de trabajo de Cuelgamuros] crie también a mis dos hijos mayores, Laura, que nació en Madrid en marzo de 1945, y Antonio [...].

Así viví seis años, así crie a dos niños, así sembré, coseché, y a veces lo pasé mal, aunque fui muy feliz muchos días y todas las noches. Pero nunca me acomodé a vivir en Cuelgamuros. Nunca, ni por un instante, olvidé qué clase de naufragio me había arrojado a aquella roca [...]. Todos los días [...] veía a lo lejos las obras del monasterio, recordaba el nombre con el que todos lo conocían, y lo que significaba (*Las tres bodas de Manolita*, p. 653).

Guillermo, en la tercera novela, explica de este modo cómo él y su entorno se las arreglan para salir adelante en el Madrid de la posguerra:

La gringa loca [Meg Williams] me caía muy bien. [...] No la entendía muy bien, pero eso era lo de menos, porque quería mucho a Manolo, Manolo la quería mucho a ella, y los dos se las arreglaban para ser felices a su estrambótica manera mientras hacíamos equilibrios sobre una cuerda floja. [...] Comprendí a tiempo que los tres formábamos un equipo que sólo sería eficaz si entre nosotros no habría secretos (*Los pacientes del doctor García*, p. 426).

El amor en sentido amplio es asimismo sentimiento articulador del grupo de amigos y conocidos del barrio en *Las tres bodas de Manolita*. Implicados políticamente, sufrirán las duras consecuencias de la traición del Orejas. Su vínculo, sin embargo, permanecerá inquebrantable. Del mismo modo, Manolita se hace amiga de Rita (hermana de uno de los protagonistas de la quinta novela) en la cola de la cárcel de Porlier, y esa amistad durará hasta el final de sus vidas. En *La madre de Frankenstein*, una particular relación se establece entre sus tres protagonistas: Aurora, María y Germán. Al igual que la que surge entre los militares y las mujeres que se les unen en Bosost en *Inés y la alegría*:

Después, Montse y yo recordaríamos muchas veces aquella mañana, que fue el principio del resto de su vida y el final de la alegría, de aquella bendita, gloriosa, incomparable alegría de Arán, el signo de unos días que nos enseñaron a ser felices, porque ninguna de las dos había sido nunca tan feliz como en aquel dorado paréntesis de placer crujiente, fugacísimo, que no parecía tan importante mientras lo estábamos viviendo aunque nos vinculó siempre, para siempre, a todos los habitantes de aquella casa que nunca desaparecerá (p. 312).

Como podemos observar, la alegría es presentada, de hecho, como elemento vertebrador del colectivo. Posteriormente, ya en el exilio, esta emoción, cuya importancia se recalca desde el propio título de la obra, se convierte en imperativo político, incluso en disciplina de partido<sup>10</sup>.

Encontramos otro ejemplo de la alegría como estrategia de resistencia en la actuación de los presos de Porlier que esperan su condena en *Las tres bodas de Manolita*. Burlan a la muerte, buscan «ahuyentarla con chistes y con risas»:

Mi padre, que tenía una pepa encima, me había cantado el chotis que sus compañeros habían dedicado a la pena de muerte, encaramada

<sup>10</sup> «La sonrisa de Dolores, su alegría, inspira muchos malos poemas a partir de este momento. Muchos malos poetas y otros buenos, algunos hasta buenísimos, cantarán tenazmente a su sonrisa, la inagotable fuente de energía que nutre el sueño de una España libre, justa, mejor. Esa es otra de las grandes creaciones de Pasionaria, uno de sus hallazgos más admirables, más perdurables también. Ningún otro dirigente comunista, en ningún país, en ninguna época, llevará tan lejos el permanente elogio de la alegría en condiciones tan permanentemente adversas. Esa es la receta de Dolores para sobrevivir al franquismo, vivir de la alegría, masticarla despacio cuando no hay nada más que llevarse a la boca, abrigarse con ella para sentirse libre en la última celda de la cárcel más lóbrega, armarse de alegría para resistir lo irresistible, para soportar lo insostenible, para afirmar lo imposible, como ella lo resiste, como ella lo soporta, como sabe afirmar su inmarcesible sonrisa. [...]

Esa es la consigna, alegría. Para no acusar los mordiscos del destino, la muerte, el hambre, la farsa intolerable de los tribunales, el frío de los paredones al amanecer, la tenaz crueldad de una derrota que renace en la luz de cada mañana. Alegría para no venirse abajo, para no ablandarse, para no ceder al desánimo, para soportar las caídas, para caer con entereza, para aguantar la tortura con la boca cerrada en los sótanos de las comisarías» (*Inés y la alegría*, p. 458).

como una reina promiscua en el trono del tribunal de las Salesas, *Pepa, Pepa, ¿dónde vas con tanto tío?, de continuar así, dejarás Madrid vacío*, y al llegar al estribillo se partía de risa, como si la letra no fuera con él. Por eso, porque necesitaban reírse de cualquier cosa, me uní a ellos aquella mañana (p. 254).

La protagonista y Silverio, inmersos en un fingido noviazgo en el contexto carcelario, son objeto de las bromas bienintencionadas y la envidia de otros presos: una manera de que la felicidad y la alegría circulen, en términos de Ahmed. Porque Manolita es consciente de que la felicidad, hasta cuando es ficticia, resulta una mejor herramienta para salir adelante que la desesperación. Sobre ello reflexiona en *Cuelgamuros*:

Aquel espejismo me impidió valorar las condiciones de una felicidad que a cualquier otra chica de mi edad, en tiempos buenos, incluso malos, le habría parecido miserable, tan triste que le habría dado más pena evocarla. Pero yo había sido feliz en el locutorio de una cárcel en los tiempos peores (p. 608).

Amor y alegría frente a la adversidad es asimismo el lema de las compañeras de otros presos políticos que trabajan en la construcción del Valle de los Caídos<sup>11</sup>. En una situación material tan extrema, el placer sexual resulta ser, asimismo, una fuente de felicidad y, por tanto, de resistencia. Así lo expone Silverio:

Manolita le miraba, sonreía, le daba risa, se ponía colorada y, sin más herramientas que su cuerpo, inventaba mecanismos capaces de

<sup>11</sup> De su atípica situación común, afirma Manolita: «[Me sentí casi traidora] por la razonable placidez de mi vida en el epicentro de tanto dolor, aquel monumento a mi propia derrota. Sin embargo, *con el tiempo comprendí que la alegría era un arma superior al odio, las sonrisas más útiles, más feroces que los gestos de rabia y desaliento*.

Para las mujeres de *Cuelgamuros* la felicidad era una consigna, el grito mudo que recordaba a los de abajo, día tras día, que su victoria no había sido bastante para acabar con nosotras, que preferíamos vivir en los márgenes, en casas sin agua y sin luz, edificadas con nuestras propias manos, a habitar en el centro que habían levantado sobre nuestra ruina. Por eso me acostumbé a sonreír siempre, a toda hora, con motivos o sin ellos, para que entendieran que no podían herirme, ya no, y mis sonrisas, las de las demás, se fueron infiltrando poco a poco en mi interior, moldeando mi carácter para hacerme cada día más fuerte» (pp. 653-654; el énfasis es mío).

suspender el tiempo y la historia, de desmentir la cárcel y la muerte, de disolver las sentencias de jueces que no la conocían y de convertir el placer, las caricias, los besos, en una barricada (p. 708).

Felicidad y amor están presentes en todas las novelas de la serie como estrategias políticas de resistencia, realzando la repercusión fundamental de los aspectos afectivos en la evolución de los acontecimientos históricos y de los procesos individuales y colectivos.

### 3.3.2. Amor romántico

En el ciclo memorialista de Almudena Grandes el amor en su variante romántica juega un papel central en las tramas novelescas. En este sentido, la relación amorosa heterosexual, así como el hogar familiar resultado de la misma, se articulan como espacios felices, no desprovistos de carga erótica. De hecho, la relación heteronormativa viene a encarnar en muchos casos el ideal del castillo-fortaleza, es decir, una esfera o vínculo que posibilita la resistencia política. En palabras de Manolita:

[Silverio y yo] tampoco olvidamos aquella casa en la que, a despecho de la derrota, de nuestro destino y de la omnipotente voluntad de un dictador, habíamos conseguido ser felices (*Las tres bodas de Manolita*, p. 655).

La conjunción de placer sexual y amor transforma la modesta casa de ambos en un espacio aislado y protegido de la violencia circundante, gracias, entre otras cosas, al deseo y al goce de los que disfruta la pareja entre sus modestas paredes<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Así describe Manolita sus encuentros sexuales: «Que ni su piel, ni su lengua, ni su cuerpo podrían pensar mal de mí porque ya no podían pensar, porque ninguno de los dos pensó mientras estuvimos juntos y abrazados encima de la misma manta. Que el placer era un misterio con color, con tacto y con sabor, brillante como la cola de un pavo real [...]. Que una hora y media era larga como un día entero de espera, tan corta a la vez como un suspiro» (pp. 649-650). «Llegaron las tormentas, luego las nevadas, y seguí viviendo en el pico de un monte como una reina con poder y sin gobierno, la emperatriz de un mundo aparte [...]. Mi casa, pequeña y bonita, no tenía luz eléctrica pero todas las noches, a las nueve en punto, resplandecía como una catedral profana» (p. 652).



En los *Episodios* el amor romántico, vinculado siempre al placer sexual, es omnipresente, y en algunas novelas en concreto, constituye el eje argumental. En este sentido, la serie responde a la tendencia dominante en el capitalismo tardío, de acuerdo con la concepción de Eva Illouz (2009), según la cual aunque la presencia del amor romántico está presente en la cultura desde muy antiguo, sigue constituyendo uno de los temas más recurrentes en la actualidad. La cultura de masas ofrece todo un abanico de motivos, imágenes y relatos para articular socialmente el sentimiento romántico, que sorprenden por su concomitancia con la ideología neoliberal dominante. Desde la perspectiva de Illouz, «[l]as personas dan sentido a sus experiencias románticas individuales recurriendo a símbolos y a significados que son colectivos» (p. 19), de modo que un determinado léxico cultural tiende a visibilizar más y a estar más disponible que otros. En este sentido, Grandes recurre en su narrativa a un código fácilmente reconocible para el gran público. Probablemente, la novedad resida en enmarcarlo en un contexto específico, el de la resistencia antifranquista, en el que se propone, además, presentarlo como estrategia política. Ello permite otorgarle nuevos significados, aunque en líneas generales responda a las características que Illouz asigna al amor en su obra *El consumo de la utopía romántica*. Nos detendremos a continuación en algunos ejemplos concretos.

### 3.3.3. Mujeres enamoradas

Tal y como ha observado Illouz, el amor romántico se articula con frecuencia como uno de los espacios de la utopía. Como ya he indicado, en la serie *Episodios de una guerra interminable* se enlaza simbólicamente el vínculo heterosexual monogámico con el proyecto político de la resistencia antifranquista, uniendo así utopía política y utopía romántica.

Sin embargo, llama la atención la clara diferencia que existe en el tratamiento del amor romántico en la trama novelesca en función del género del personaje protagonista. Así, en dos de las obras de la serie donde predominan las protagonistas femeninas (*Inés y la alegría* y *Las tres bodas de Manolita*), las vidas de ambas jóvenes pivotan sobre todo en torno a las figuras de sus respectivas parejas masculinas, a

diferencia de los textos donde predominan los protagonistas varones, esto es, *El lector de Julio Verne*, *Los pacientes del doctor García* y *La madre de Frankenstein*. La existencia de ellas se encuentra determinada por lo que les sucede a ellos: Inés aguarda en el exilio francés la vuelta de Galán de sus misiones en España, mientras que Manolita lo hace en torno a los centros de reclusión por los que pasa Silverio. Además, en el caso de todas las protagonistas femeninas, lo emocional predomina sobre lo político a la hora de tomar decisiones de importancia vital. De esta manera, el sujeto femenino sigue siendo representado como dependiente en gran medida de la figura masculina. No ocurre lo mismo con protagonistas varones como Nino, Manolo, Guillermo o Germán. Su actividad vital y política no viene condicionada por la trayectoria vital o política de sus parejas, aunque el matrimonio con descendencia termina resultando también el puerto al que amarran sus vidas. En síntesis, el amor romántico cobra una especial presencia y relevancia en la existencia de los personajes femeninos, protagónicos o secundarios, configurando el horizonte de sus prioridades y aspiraciones. Se refuerza de este modo la idea de la subjetividad femenina como «estar para otro» antes que «para sí misma».

### 3.3.4. Mitos románticos

La idealización es un elemento en común en la representación del amor romántico en los *Episodios*. Gracias, entre otras cosas, al vínculo que este genera, las figuras protagónicas de estas novelas alteran la relación con el propio cuerpo y, al mismo tiempo, con el cuerpo social. Según Ahmed, el placer expande el espacio que ocupa el cuerpo, en oposición al miedo, que lo reduce (2015, p. 43). La expansión corporal vinculada a la sexualidad de los personajes en el centro de la trama se articula en estos textos en consonancia con la utopía romántica. De este modo, la recreación ficcional de relaciones de pareja estables y satisfactorias entre mujeres y hombres resistentes refuerza el constructo cultural del amor romántico. La serie de Grandes reúne la mayor parte de los mitos que Eva Illouz (2009) considera característicos de dicho constructo cultural. Observemos este fenómeno con mayor detalle.

*La media naranja*

Consiste en el convencimiento de que cada persona puede amar únicamente a otra que le está predestinada y, además, para siempre. Un ejemplo de ello lo encontramos en la actitud de Silverio Aguado Guzmán, uno de los personajes principales de *Las tres bodas de Manolita*, quien se ha pasado la vida buscando a la «compañera perfecta». Una proyección emocional inspirada en la relación secreta que mantuvieron sus propios padres a lo largo de años: «Aquella absurda fantasía romántica, la maldita herencia de Rafael Aguado y Laura Guzmán» (p. 704)<sup>13</sup>. Silverio pondrá fin a su eterna búsqueda al descubrir con gran sorpresa en Manolita, una conocida del barrio de toda la vida, la conjunción perfecta de cariño, creatividad sexual y seguridad emocional que tanto tiempo llevaba anhelando. En otras palabras, reconoce en ella a su «media naranja». Para ambos miembros de la pareja, la pasión resulta un ingrediente clave para que su relación no solo pueda funcionar, sino que además sea duradera.

También para Eladia, en la misma novela, no habrá otro hombre más que Antonio el Guapo. Es el mismo caso de Pastora, la viuda del guardia civil Miguel Sanchís en *El lector de Julio Verne*. En *La madre de Frankenstein* averiguamos que nunca será capaz de rehacer del todo su vida tras la muerte de su marido:

Pastora llevaba más de tres horas hablándome de su marido. Dónde le había conocido. Cuándo se había enamorado de él. Qué clase de felicidad absoluta, espesa, casi sólida, había vivido a su lado. Cómo había muerto él. En qué carga insufrible se había convertido la vida para ella desde entonces (p. 233).

La propia Pastora confiesa:

Sé que nunca volveré a ser feliz, porque ni siquiera estoy dispuesta a intentarlo. Yo ya he sido feliz, todo lo feliz que puede llegar a ser una mujer. Ninguna felicidad nueva sería ni parecida, sé que eso es imposible, y aceptar un sucedáneo, una mala copia de lo que tuve, de lo que perdí, no sería una victoria, sino un fracaso (p. 233).

<sup>13</sup> De nuevo, la línea que delimita la frontera entre vida y fantasía se vuelve borrosa en esta relación, influyendo la segunda poderosamente en la primera.

Por su parte, la épica historia de amor entre Galán e Inés, cuyo enamoramiento en el valle de Arán es relatado como un paréntesis de excepcionalidad, culmina con las palabras de ella al final de la obra, cuando ambos son ya abuelos: «Ya no necesitaba pensar a todas horas en cuánto le quería para comprender que nunca habría podido querer así a nadie más» (*Inés y la alegría*, p. 714). Un vínculo, por tanto, de carácter único y exclusivo.

*Hasta que la muerte nos separe*

El segundo mito se refiere a la idea de que el amor «todo lo puede», es decir, el amor se erige como una fuerza mágica o divina capaz de superar todo tipo de obstáculos. También encontramos numerosos ejemplos de esta idea en las novelas de la memoria de Grandes.

La trayectoria personal de Manolita García Perales viene orientada desde el inicio por sus aspiraciones a la promesa de felicidad vinculada al amor romántico. Consciente de su falta de atractivo físico —capital principal de una mujer en la cultura patriarcal— ya desde la adolescencia lo que más desea es poder acceder a «una felicidad vulgar y corriente, tan humilde como los recipientes de barro» que la joven ve compartir a las parejas de clase obrera en las calles de Madrid. A ello se limitan en principio sus ambiciones vitales, en tanto que considera que «la vida de cualquiera de esas muchachas sencillas y enamoradas sería una buena vida para mí» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 63). La proyección de la felicidad en el objeto romántico, que circula en la sociedad heteronormativa como mito y como norma social que se retroalimentan, con especial peso en el caso del sexo femenino, se concreta en los anhelos de la muchacha: «Por las noches, antes de dormir, me acunaba a mí misma con la imagen de una tartera y dos cucharas en un banco de cualquier calle» (p. 63). Para Manolita, un taller de bordado era «la mejor plataforma para encontrar a un hombre bueno y divertido, del que pudiera enamorarme mientras llegaba el momento de compartir un cocido con él en un banco de la calle. No había nada que deseara más» (p. 72).

Tras la muerte de su padre, el encarcelamiento de su madrastra y la huida de su hermano Antonio, se ve obligada no solo a asumir el cuidado de sus familiares, tarea destinada a la mujer en el paradigma

patriarcal, sino a convertirse en única sostenedora material de la familia Perales, función tradicionalmente masculina. En un principio, Manolita subordina su propia felicidad al bienestar de las personas de su entorno. Sin embargo, al descubrir su propio deseo y las múltiples posibilidades que se le ofrecen en la esfera del placer, se opera en ella un cambio radical que la dota de gran agencia. Su experiencia, por tanto, demostrará que el atractivo no es una mera cuestión de físico, sino sobre todo de carácter. Llegado el momento, no dudará en luchar para recuperar a sus dos hermanas, ni en pedir a Silverio que las acoja en su casa para que Isabel, la mayor, pueda recobrar la salud. Aun así, será la presencia del amor romántico —imaginario y/o factual— lo que estimulará e impulsará las decisiones y acciones de la joven, dando la impresión de confirmar el mito de la omnipotencia de esta emoción a la hora de superar todo tipo de dificultades.

El tópico de que «el amor todo lo puede» se cumple en el caso de otro personaje secundario de la misma novela, Eladia, aunque con un final mucho más trágico. De nuevo estamos ante una figura femenina definida narrativamente en mayor medida por su vínculo erótico y afectivo con un hombre que por su propia actividad o implicación política. Desde muy jovencita, la atractiva muchacha mantiene una relación pasional y tormentosa con Antonio Perales, el hermano de Manolita. Dicha relación constituye el principal eje narrativo de los capítulos dedicados a ella.

A raíz del acoso sexual que experimentó de niña por parte de Trinidad, el hombre que chuleaba a su abuela, Eladia siente un rechazo que roza la aversión hacia los hombres. Durante años, en el odio originado por estos abusos residirá la fuerza y la rabia que hacen de ella una bailaora de gran valía, singularmente atractiva, que sin embargo se resiste a entablar relaciones. Todo cambiará al enamorarse de Antonio, ante quien su dura coraza sucumbirá finalmente<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> «Se conmovía tanto al ver todo aquello que olvidaba las noches en las que había deseado morir, y comprendía que no quería morir nunca, no mientras él estuviera en su cama, tan hermoso, tan deseable, tan bueno para ella que mientras deslizaba los brazos bajo los suyos, y se pegaba completamente a él, y le besaba en la espalda, sentía la inmortalidad como si fuera una cosa, como si pudiera tocarla, morderla, bebérsela. Entonces sucedía. *El llanto retornó a sus ojos sin que ella lo buscara, [...] y las lágrimas vencieron a la memoria del dolor sin desterrarlo nunca del todo*» (p. 569; el énfasis es mío).

El amor redime a Eladia de su trauma infantil, desbloqueando por fin sus emociones<sup>15</sup>. Gracias a la «omnipotencia» del amor, la joven termina venciendo el miedo y la inquina que había interiorizado como mecanismo defensivo<sup>16</sup>. Aunque se resigna a amar, y por tanto, a ser vulnerable,

[s]u amor no la hizo más débil, sino mucho más fuerte, más valiente y poderosa, más entera, capaz de soportar cualquier desgracia. [...] Antonio Perales García tampoco llegó a saber nunca cómo había conseguido que le conmutaran una sentencia de muerte a treinta años de reclusión (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 580-581).

Efectivamente, la paradoja en la historia personal de Eladia es que se verá obligada a someterse a las vejaciones sexuales del siniestro Alfonso Garrido<sup>17</sup>, pese a haberse jurado a sí misma que nunca sería chuleada por ningún hombre: «Aquella mañana incumplió su promesa más antigua. Pero cuando salió del Ministerio del Ejército no pensó en eso, ni en el instante en el que toda su furia, la rabia acumulada durante años, cobró sentido» (p. 575). El amor, todopoderoso, la ayudará a sobrellevar la violencia sexual y psicológica de la que es objeto con tal de salvar la vida del ser amado:

Mientras se arreglaba para asistir a aquella cita, no pensó en su amor, sino en su odio, una pasión vieja, casi tan larga como su vida [...].

<sup>15</sup> Lo mismo exactamente ocurre en el caso de Simona, objeto de violencia de género en su primer matrimonio en *Los pacientes del doctor García*. Solo el amor de Manuel Arroyo permitirá que supere el trauma de un pasado violento.

<sup>16</sup> Claudica, de hecho, de manera absoluta: «Porque no quería volver a verle pero le veía en todas partes, en cada esquina del cielo azul que la saludaba por las mañanas, en cada matiz de la oscuridad que la despedía por las noches, en el interior de sus párpados cuando cerraba los ojos. Hasta allí dentro, como grabado a fuego veía su rostro, su cuerpo en el de todos los hombres con los que se cruzaba y en ninguno, porque no lograba compararle con otro. Tampoco quería volver a tocarle, pero le tocaba al tocarse, al peinarse, al ponerse las medias, como si los dedos de Antonio hubieran suplantado sus dedos de antes, como si nunca más pudiera recuperar una sensibilidad genuina, ajena a la fantasmal tiranía de su amante de una noche, aquella catástrofe que la perseguía desde dentro de sí misma como un enemigo imposible de combatir» (p. 576).

<sup>17</sup> El mismo militar franquista que acosa a Inés en la casa de su hermano Ricardo en la primera novela de la serie.

Fue el odio, aquel armazón de leña dura, lo que le sostuvo el pulso mientras se pintaba los ojos [...]. Los tacones eran finos, pero no muy altos, una opción del odio que también escogió para ella el bolso, el sombrero, los guantes. Sin embargo, cuando se miró en el espejo por última vez, *fue su amor lo que la empujó hacia la calle* (p. 539; el énfasis es mío).

Del mismo modo se afirma:

Pero él no podía mancharla. Podía pegarle, podía insultarla, podía atarla, obligarla a andar a gatas o eyacular encima de su cara, y ella seguiría emergiendo igual de limpia, igual de íntegra, de todos los frutos podridos de su imaginación. *El amor de Eladía era mayor que la perversión de Garrido* [...]. Garrido podía jugar a poseerla, podía imponerle el ritual de la posesión, pero ella jamás le pertenecería [...]. *[T]odo en ella, lo que hacía, lo que pensaba, lo que sentía, era obra del amor de Antonio* (p. 583; el énfasis es mío).

En suma, estamos ante una clara idealización del amor romántico, presentado como fuente principal y exclusiva del sentido de la existencia (femenina).

La omnipotencia del amor romántico se corrobora asimismo en el caso de dos asesinos: Guillermo García y Roberto Conesa. Ambos afirman que el amor de sus respectivas esposas les hace llevadera su condición de verdugos, aunque son representados de modo radicalmente distinto desde el punto de vista moral<sup>18</sup>: «Rita tenía el poder de neutralizar por igual todas mis pesadillas, antiguas y recientes», afirma Guillermo (*Los pacientes del doctor García*, p. 662)<sup>19</sup>. También para Roberto el amor incondicional de su mujer supone el único antídoto

<sup>18</sup> Véase la reflexión acerca de cómo se retrata a los perpetradores en la serie novelesca de *Grandes* en el capítulo 2.

<sup>19</sup> Un día Guillermo decide confesarle su delito: «Lo que más me asustaba era presentarme ante ella como un asesino, pero sólo al afrontar la descripción del crimen clavó su mirada en la mía. No la apartó ni un instante mientras yo evocaba los detalles, el peso de la cabeza de Adrián Gallardo sobre mi estómago, el calor pegajoso de su sangre, el temblor de mis manos, el miedo, la culpa» (*Los pacientes del doctor García*, pp. 696-697).

a los horrores que implica su actividad diaria como policía al servicio de Franco<sup>20</sup>.

La práctica totalidad de los personajes protagónicos terminan estableciendo matrimonios felices y duraderos en los que, con frecuencia, los valores políticos comunes constituyen un pilar fundamental del vínculo. Así, los matrimonios de Inés-Galán, Manolita-Silverio, Nino-Maribel, Guillermo-Rita y Manuel-Simona constituyen ejemplos de parejas bien avenidas en relaciones estables. Son matrimonios de elección, no de conveniencia, y representan un equilibrio entre sexos hasta cierto punto inverosímil para la época dado su carácter igualitario.

Un ejemplo en los *Episodios* del mito del amor romántico como garantía de construcción de un matrimonio feliz lo encontramos en *Los pacientes del doctor García*. La institución matrimonial es presentada

<sup>20</sup> «Esta cadena de razonamientos no bastó para eliminar los tres bultos blancos en un charco de sangre seca que se repetían noche tras noche en sus pesadillas, pero mejoró la relación que tenía consigo mismo mientras estaba despierto gracias a la intervención de Paquita.

—¿Qué te pasa, Roberto, qué tienes? —porque sin ella nunca lo habría logrado—. ¿Has soñado con el demonio? A mí me pasa a veces, pero no te preocupes, porque mi confesor dice que no es pecado ni nada...

Eso era lo que Chata no entendía, lo que dejaba boquiabiertos a sus colegas cuando conocían a su mujer, lo que desconcertaba a sus conocidos e inspiró la advertencia de su suegro unos días antes de la boda. [...]

Paquita era la única cosa limpia que había en su vida. Mucho antes de formular esta idea, obedeciendo todavía a un instinto sin forma, tomó la costumbre de sacudirse los pies en el felpudo antes de abrir la puerta, para ir derecho al baño, a lavarse las manos, cada vez que volvía de la Puerta del Sol o de alguna comisaría. Después iba a su encuentro, y sólo al besarla, sentía que estaba en casa. Ella le recibía siempre con alegría, y le introducía en su pequeño mundo de colorines para contarle las hazañas de su vida cotidiana. [...] Su mujer necesitaba diez minutos para contar cualquier bobada, pero él no malgastaba el tiempo mientras la escuchaba, porque aquella voz apagaba los gritos de los detenidos, amortiguaba el eco de sus cuerpos al chocar contra las paredes, desdibujaba las huellas del sufrimiento en sus rostros ensangrentados, y lo hacía todo más suave, más lento. La presencia de Paquita, aquella manera suya de sonreír al verle entrar y el cuidado que ponía en arreglarse para recibirle, proyectaba sobre él un efecto sedante, tan narcótico como si inyectara en su cabeza una espuma blanca, tibia, capaz de expandirse hasta acolchar su memoria para aislarla de las imágenes, las palabras que legítimamente le pertenecían. Ella, tan simple como era, poseía en su ignorancia una sabiduría que no habría estado al alcance de una mujer más lista. Porque cualquier otra habría sospechado, habría preguntado, habría descubierto antes o después con qué clase de hombre se había casado» (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 453-459).

en las últimas páginas como la única esfera que posibilita la ansiada estabilidad a los protagonistas, Guillermo y Manolo, tras muchos años de fragilidad existencial como espías infiltrados en las líneas del enemigo político:

El sábado 11 de noviembre de 1950, la vida de Manuel Arroyo Benítez se había vuelto tan sumamente fea que, más que una declaración, más que un chantaje, la posibilidad de unirse para siempre a aquella mujer representaba un salvavidas en el vértice de una tormenta, el único principio en el que estaba dispuesto a invertir las fuerzas que le quedaban (p. 616).

[...]

Aquella noche, el hogar de Manuel Arroyo Benítez se ensanchó, se iluminó, creció desde los cuarenta y cinco centímetros cuadrados que ocupaba un taburete en la barra de los Angelitos hasta el tamaño exacto del cuerpo de Simona Gaitán. Su hospitalidad fue tan decisiva que sólo al alojarse en él, Manolo comprendió la exacta dimensión de su pobreza. [...]

Cada mañana que despertaba al lado de Simona, era más consciente de que no había sido capaz de construir nada, *ni una vocación, ni una casa, ni una familia, ninguna variedad de una existencia plena, siquiera apacible*. [...] [A]l asumir que su futuro sólo podría llamarse como aquella mujer, *quiso creer que su amor era un símbolo, un indicio, la promesa de una victoria final, definitiva*. [...]

Manolo la había querido mucho [a Meg], y después de probar otra clase de amor, que le secaba la boca, y le estrujaba el corazón, y convertía la ausencia de Simona en ansiedad, su presencia en un estallido jubiloso, tan intenso que casi le hacía daño (pp. 634-635; el énfasis es mío).

Podemos afirmar, en fin, que todas las historias de vida de las y los protagonistas de las novelas corroboran la convicción de que enamorarse es la principal garantía de un matrimonio feliz y para toda la vida.

### *Eternas pasiones*

El siguiente mito se refiere a la convicción de que la pasión inicial de una relación puede y debe, de hecho, durar en el tiempo. De no

ser así, entonces no estamos ante amor «verdadero». Empecemos por señalar que el encuentro erótico, fuertemente idealizado, se presenta en estas novelas de Almudena Grandes como sublimación del propio amor. Resulta cuando menos curioso hacer un recuento de la frecuencia, duración e inverosímil carácter extremadamente satisfactorio de los innumerables encuentros sexuales que se describen a lo ancho y largo del ciclo. Se trata, sin duda, de un ingrediente imprescindible en la obra de la escritora desde sus albores. En sus novelas de la memoria la actividad sexual es representada como una experiencia que implica total plenitud, y en la cual no hay espacio para situaciones tan mundanas y humanas como la carencia de deseo por estrés emocional o cansancio, o la imposibilidad de mantener relaciones por dolor menstrual o por falta de erección masculina, por citar algunas.

Para ilustrar tal exaltación, consideremos la descripción del último encuentro de la pareja de enamorados que conforman Antonio y Eladia:

Los dos habían aprendido a la vez que las resurrecciones eran más felices que los nacimientos y estaban igual de asombrados por la intensidad que concentraba y expandía cada segundo para convertirlo en una razón para vivir, para morir después de haber vivido (*Las tres bodas de Manolita*, p. 590).

Por su parte, Manolita detalla de la siguiente manera sus sensaciones durante uno de los reencuentros con Silverio:

Mi lengua entró en su boca, su lengua entró en la mía, y durante un instante, no existió nada más a nuestro alrededor, y no había existido nada más antes, y no existiría nada después, sólo su boca, mi boca, aquel misterio sin principio ni final que conmovió al mundo de norte a sur, de este a oeste, y de dentro afuera, porque el universo entero cabía en mi boca, en su boca, en aquel beso que me estaba enseñando que yo era grande, que era única, una mujer afortunada, poderosa, dueña de una plenitud desconocida (p. 386).

Los protagonistas varones de las novelas (Galán, Nino, Antonio, Silverio, Manolo, Guillermo, Manuel) de entrada disfrutaban, como corresponde a la época y al lugar, de una libertad mucho mayor que ellas, tanto por lo que respecta a una mayor movilidad como a la accesibilidad

a la experiencia sexual. Sin embargo, es en el marco del encuentro y emparejamiento definitivo con la compañera de sus vidas donde se desarrollará su máximo potencial sexual. Al igual que sus esposas, no sienten en ningún momento la necesidad de buscar satisfacción sexual fuera del hogar. Se refuerza de este modo el modelo monogámico y, en especial, de la institución matrimonial heterosexual reproductora, al recrearse en estas ficciones como ámbito ideal de realización —también amorosa— de las relaciones de pareja. Silverio percibe en estos términos la intensidad de uno de sus primeros encuentros sexuales con Manolita:

Él sintió muchas cosas a la vez, pero todas eran la misma emoción, una intensidad que le invadió por completo para acariciarle por dentro y por fuera, implicando a su corazón, su memoria, tanto como su sexo o su piel. Sólo tenía una hora y media, pero en ese plazo volvió a nacer (p. 706).

Al final de *Las tres bodas de Manolita*, cuando la pareja protagonista ha alcanzado una edad avanzada, manifiestan que siguen «igual de enamorados» pese al paso de los años: «[N]os abrazamos como si estuviéramos tendidos sobre una manta, muy cerca de la chimenea, en una isla desierta sin playa y sin mar, en el pico de un monte» (p. 741). Una situación parecida se da en una de las escenas finales de *Inés y la alegría*: «Aquella tarde, al volver del colegio, [mi hija] Adela, que tenía trece años, me preguntó si no me parecía que su padre y yo éramos ya demasiado mayores para estar juntos en la cama a las seis de la tarde» (p. 715). Además, durante una conversación con su cuñada, Inés afirma que no ha tenido amantes porque no ha necesitado tenerlos (p. 658). Por su parte, Guillermo, en la etapa final de su vida, destaca de su esposa Rita «[s]us ojos inmensos y extraños, a los que el paso del tiempo no había arrebatado ni un ápice de su belleza» (*Los pacientes del doctor García*, p. 697). Como podemos observar en estos ejemplos, las ascuas de la pasión no dejan de calentar los braseros domésticos de nuestros personajes.

### ¿Libre albedrío?

En otro de los mitos sobre el amor se afirma que este constituye la experiencia más íntima del ser humano al ser fruto de nuestra voluntad

y conciencia. Desde esta perspectiva, el amor resulta ajeno a aspectos ideológicos inconscientes de índole social, cultural, etc. Por ello, el amor romántico es presentado a menudo como una utopía de la transgresión (Illouz, 2009, p. 20).

En el ciclo ficcional de *Grandes* predominan las parejas protagonistas de origen humilde y pertenecientes a la clase trabajadora. Pese a las dificultades materiales a las que se enfrentan, logran mantener una relación estable y satisfactoria hasta el final de sus días, como ya se ha señalado. En contraste, los matrimonios burgueses —representados como contratos orientados a la acumulación de capital— tienden a ser retratados en la trama ficcional de manera negativa, como relaciones hipócritas y tóxicas que sumergen a la mujer-esposa en una existencia frustrante y hasta en ocasiones terminan en fracaso para ambas partes.

Es el caso, por ejemplo, de la cuñada de Inés, Adela, esposa de su hermano Ricardo. La mujer trata durante años de retener la atención y el amor de su marido, pero cansada por su falta de éxito, se dedica a cultivar su relación con un amante<sup>21</sup>. Lo mismo ocurre con el personaje secundario de María Eugenia León en *Los pacientes del doctor García*<sup>22</sup>. En contraste, tal y como aparece en estas novelas, el amor

<sup>21</sup> Inés reflexiona: «Sólo cuando empezamos a vivir en la misma casa, comprendí que Adela se ocupaba de mí porque le sobraba amor para dar y le faltaban objetos sobre los que derramarlo en aquella casa enorme, lejos de todo, con dos niños pequeños y la tristeza de saber que nunca sería una esposa inglesa» (*Inés y la alegría*, p. 188).

<sup>22</sup> Así se presenta su matrimonio con el rico viudo Esteban Maroto, quince años mayor que ella: «Ella tenía dieciocho y medio [cuando se casaron], y antes de cumplir veinte tuvo un hijo varón, a los veintiuno, una niña, a los veintitrés, otro niño. Esteban, muy satisfecho de su rendimiento, que disipaba todas las dudas propias y ajenas sobre la esterilidad de su primer matrimonio, no esperó a que destetara al pequeño para explicarle cómo iban a ser las cosas en lo sucesivo. Lo nuestro no ha sido un matrimonio por amor, afirmó, y su mujer estuvo de acuerdo en eso, pero los dos estamos muy bien educados y tenemos la suerte de llevarnos bien, así que a ver si no lo estropeamos... A los veintitrés años, María Eugenia León volvió a dormir sola, a vivir sola con sus hijos en el ala derecha de un enorme piso de la calle Almagro, más de cuatrocientos metros cuadrados de los que su marido ocupaba el ala izquierda, aunque cuando quería compañía se instalaba en el ático» (pp. 200-201). En contraste, el amante de ella, Fernando Villa Ruiz, es presentado de modo idealizado: «María Eugenia no habría sabido decir si era el más guapo o no, y tampoco le importaba. La belleza era un detalle insignificante para definir al único hombre que existía en el mundo. Si Fernando, dulce y ácido, afilado y duro, risueño y grave, candoroso y maduro, merecía ese nombre, Esteban era

romántico entre las clases populares se idealiza. No se vincula u orienta hacia una riqueza material que ganar o perder, en oposición al matrimonio burgués.

Con estas historias recurrentes de amor exitoso o amor frustrado, Almudena Grandes reproduce en sus ficciones el mito del amor «verdadero» como desinteresado, cuyo altruismo se ve recompensado con un final feliz. Este retrato utópico del amor en un contexto fuertemente condicionado desde el punto de vista social contradice las investigaciones de sociólogos como Pierre Bourdieu (1979), quienes señalan que la elección de pareja no está libre de prejuicios de clase, ya que elegimos de manera inconsciente a personas que tienen un estatus parecido en base a su comportamiento, gustos, gestos, dieta, etc.

La representación del amor romántico en la serie memorialista responde, pues, a la mitificación característica del capitalismo tardío. El amor romántico constituye sin duda uno de los espacios privilegiados para la experiencia utópica en la cultura occidental. Como evidencia Illouz se le ha infundido de un aura de transgresión, elevándolo al mismo tiempo al estatus de valor supremo (2009, pp. 20-22). Ambos aspectos se confirman en la imagen del amor que recrean los *Episodios*, ya que en ellos «el amor no solo exalta la fusión de dos cuerpos y dos almas individuales» sino que también «abre la posibilidad de un orden social alternativo» (p. 29). De este modo, proyecta un aura de transgresión que a la vez promete y exige un mundo mejor. Un aspecto que cuadra sin duda a la perfección con el proyecto político de los resistentes antifranquistas en general, y de los comunistas en particular. Narrativa y emocionalmente, la aspiración de las y los protagonistas de la serie a la creación de un mundo más justo e igualitario se concreta como metáfora en sus relaciones de pareja, que superan y transgreden —al menos en algunos casos— las barreras de clase.

apenas una sombra, un boceto, un intento fallido del modelo que su amante encarnaba. [...] Fue su propio corazón quien la arrancó de la comodidad, de la serenidad del metrónomo frío, mecánico y exacto, que había marcado los días y las noches de lo que había sido un simulacro de existencia, un indeseable sucedáneo de la vida verdadera que Fernando había cultivado y madurado, para regalarle una plenitud con la que ni siquiera había podido soñar. María Eugenia León sentía que había nacido la noche que Fernando Villa escogió para llevarla a su casa, para quitarle la ropa, para abrazarla y besarla antes de poseerla con *una jubilosa emoción que nunca jamás había sentido nadie en este mundo*» (p. 203; el énfasis es mío).

*Y comieron perdices...*

Otro mito romántico se vincula a la convicción de que todo esfuerzo acaba al contraer matrimonio, puesto que este garantiza la felicidad eterna. En este sentido, todos los finales de *Episodios de una guerra interminable* proyectan la felicidad en la familia tradicional (Ahmed, 2015) como compensación simbólica al fracaso político y sufrimiento de sus protagonistas, como ha explicado la propia autora en más de una ocasión (Calderón Puerta y Moszczyńska-Dürst, 2016). Dedicaré a este aspecto todo un apartado más adelante.

*La perfecta equivalencia*

Se articula en la idea de que el enamoramiento mutuo es el origen del auténtico amor, sin tener en cuenta la importancia de otros posibles elementos constitutivos, tales como la intimidad, la negociación o el compromiso. Es quizás el único de los mitos del amor romántico al que no responden las novelas de la memoria de Grandes. Aunque en todos los casos el enamoramiento coge «por sorpresa» a los protagonistas, la relación romántica se mantiene precisamente gracias a la continuidad de una intimidad entre los miembros de la pareja, así como a un claro compromiso por ambas partes. Por ejemplo, la relación entre Rita y Guillermo reúne todos los aspectos que he tratado con anterioridad: la idealización del amor y de las relaciones sexuales en su marco romántico, la exclusividad, etc.<sup>23</sup>. Sin embargo, como en

<sup>23</sup> Guillermo explica así cómo se enamoró de Rita: «Lo que pasó a continuación debería haberme precipitado en un asombro aún mayor, porque no era posible que yo descubriera algo que conocía desde hace tantos años, porque los signos del código que ejecuté sin vacilar no podían servir para inventar un idioma nuevo, porque el cuerpo de Rita *no podía atesorar el poder de estrenar el mío*, de alumbrar en mi cama un continente recién nacido, de enseñarme cosas que sabía de memoria, y sin embargo, eso fue lo que pasó [...]. *La sensación de plenitud* que se irradiaba desde mi sexo hasta la partícula más pequeña del aire que respiraba me impedía pensar, comparar, resistirme a la marea de espuma sonrosada y dulce, como un mar de vainilla, donde me mecía como un leño que flotara a la deriva de una tempestad sobre la que no poseía control alguno, un naufrago que en su repentina fragilidad se sintiera más poderoso, más consciente y seguro, más vivo que cuando miraba al horizonte desde

el resto de las parejas protagónicas, se construye y consensua a lo largo de los años, en base a un compañerismo consciente y a una intención de igualdad entre sus miembros.

*Episodios de una guerra interminable* reúne por tanto todas las premisas, a excepción del mito de la equivalencia, de la ideología del amor romántico, la cual, de acuerdo con Illouz (2009), acompaña al capitalismo tardío junto con la ideología hegemónica del éxito.

### 3.3.5. Amores clandestinos

En la serie novelesca la tensión narrativa se construye en gran medida en torno a la actividad clandestina que realizan los personajes. Ya en la vejez, Inés rememora así la época dorada de su vida: «cuando éramos jóvenes y nos casábamos muy enamoradas, muy embarazadas, con activistas que estaban a punto de cruzar la frontera clandestinamente» (*Inés y la alegría*, p. 613). Resulta obvio que la actividad política condiciona las relaciones personales de las y los protagonistas y, en particular, sus relaciones de pareja. En el caso de la primera entrega, durante varios años Inés se ve obligada a sacar adelante sola una casa con varios hijos durante las larguísimas ausencias de su marido, con un miedo permanente a que este no vuelva de sus misiones en España.

Para Eva Illouz, en el capitalismo tardío la puesta en escena de la utopía romántica mediante los ritos del romance —los momentos considerados «especiales»— convive con la experiencia de un amor más racional, utilitario y laborioso. En la serie de Almudena Grandes el contexto de la clandestinidad ofrece un marco ideal para la alternancia de intensos momentos románticos (de fusión con lo sagrado) y de momentos «fríos», de actividad cotidiana y orientada a lo pragmático, como señala la socióloga franco-israelí en su obra *El consumo de la utopía romántica* (p. 25). Si en la cultura popular la escenificación de los ritos del amor romántico se lleva a cabo en situaciones como una cena a la luz de las velas, un paseo por la playa al atardecer, etc., en

la sólida cubierta de su barco. *Aquella noche, en mi propia cama, Rita me creó* (p. 594; el énfasis es mío).

nuestras novelas de la memoria lo sagrado del encuentro romántico viene garantizado por el peligroso contexto de las actividades políticas ilegales en las que se ven involucrados los personajes.

A menudo el encuentro romántico suele tener lugar en los paréntesis entre situaciones de riesgo. Es por ello por lo que a lo largo de la primera novela Galán repite en numerosas ocasiones, casi como un estribillo, la de idea de que: «No hay vida como la clandestinidad. Ni tan buena ni, sobre todo, tan mala» (*Inés y la alegría*, p. 560). Porque, por muy dura que sea, la actividad clandestina obliga al individuo a vivir con intensidad al verse continuamente en situaciones extremas, y a disfrutar de los periodos de inactividad, exprimiéndolos hasta la última gota<sup>24</sup>.

En el caso de Guillermo y Manolo, en la cuarta entrega, el trabajo clandestino implica infiltrarse en las filas del enemigo con la intención de desenmascarar sus redes de acción. Manolo resumirá así la experiencia de ambos:

La suerte estaba echada y, en aquel instante, el final del camino me afectó más que la proximidad de la meta. [...] Habíamos trabajado mucho, habíamos arriesgado mucho, habíamos apostado cuanto teníamos a una carta incierta [...]. Nunca, ni antes ni después de aquel instante, me habría atrevido a definirme como un hombre de acción, pero [...] me di cuenta de que aquella época, con sus miedos y sus risas, su peligro y sus calamidades, *formaría parte para siempre de lo mejor que me había tocado vivir*, y tuve un mal presentimiento (*Los pacientes del doctor García*, p. 579; el énfasis es mío).

<sup>24</sup> Acerca de tal intensidad, Inés se expresa del siguiente modo, ya con una edad avanzada: «Nos habíamos hecho mayores casi sin darnos cuenta. El tiempo, aquella fiebre frenética que nos había obligado a vivir una vida entera en cada mañana, que estiraba unas noches en las que amanecía muchas veces y forjaba alianzas en un instante, había envejecido con nosotras» (*Inés y la alegría*, p. 619). También Galán afirmará en Toulouse: «Estábamos solos en casa, en la cama, como si no hubiera pasado el tiempo, como si no hubiéramos tenido hijos, como si todavía nos asombrara encontrarnos juntos y desnudos debajo de una sábana. Aquella también había sido mi vida, nuestra vida, y yo fui muy feliz aquella tarde» (p. 593). La cama, el espacio de la pasión y de la complicidad conyugal, se convierte en otro objeto de felicidad en estas ficciones, según la concepción de Sara Ahmed.



El contexto de la Guerra Civil, que no constituye el ámbito temporal principal de las novelas sino tan solo un referente histórico, provoca el mismo efecto de contraste: frente a la violencia bélica omnipresente durante el asedio a la capital, los personajes a menudo experimentan la urgencia de disfrutar al máximo los momentos de relativa seguridad, sobre todo ante la continua incógnita de si sobrevivirán. Por ejemplo, cuando Antonio Perales vuelve del frente por unos días de permiso, lo primero que hace es ir a buscar a su amada Eladia. Un paréntesis idílico en medio de la crueldad del conflicto en curso<sup>25</sup>.

El contexto del enfrentamiento fratricida es el origen y pretexto, de hecho, de la extraña relación erótica que se establece entre el republicano Guillermo y su vecina del piso de enfrente, de derechas, en la cuarta entrega:

Amparo había despertado en mí una parte que yo ignoraba [...]. Y además, estábamos en guerra, qué cojones. [...] Eso, que estábamos en guerra, que cualquiera de los dos podría morir al día siguiente, que una bomba resolvería todos sus problemas, y los míos, en un instante, era lo único a lo que podía aferrarme cuando ya no sabía qué pensar (*Los pacientes del doctor García*, p. 83).

Los últimos días de la defensa de Berlín son el escenario temporal y geográfico del enamoramiento del joven Adrián Gallardo. Como ya hemos visto en ejemplos anteriores, en el contexto romántico el lapso temporal se narra y transcurre a un ritmo diferente, propio: «Esa conclusión tuvo la virtud de estirar el tiempo igual que una goma elástica, para convertir los cuatro o cinco días que los rusos necesitarían para caer sobre ellos en una plácida y alegre temporada» (p. 325).

<sup>25</sup> El encuentro se describe de la siguiente manera: «En todo Madrid no existía un refugio más seguro para él, pero cuando volvió a besar a Eladia, cuando volvió a tocarla, Antonio no pensó en eso ni en ninguna otra cosa. La emoción que acababa de inaugurar la época más extraña, más intensa de su vida, no le dejó pensar.

Duró treinta y dos días, y fue, de principio a fin, una locura, un paréntesis de irrealidad plena y eufórica como el baile de un condenado camino de la horca. Más allá de las paredes de aquella habitación, el mundo, su mundo, se caía a pedazos, pero él se sentía al margen de cualquier catástrofe, como un viajero de paso en un país ajeno, un turista de lujo alojado en un hotel del lujo desde cuyas ventanas se oyera un clamor incomprensible [...]. Todo lo demás era Eladia» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 235).

Los encuentros románticos y/o eróticos son representados en estas obras, pues, como una esfera de excepcionalidad, un ámbito fuera de la realidad cotidiana<sup>26</sup>. Un ejemplo más del mismo fenómeno lo encontramos al final de *El lector de Julio Verne*. En palabras de Nino:

Después, cuando volvía a casa, tres o cuatro horas después de lo habitual, Maribel, tan despierta, tan desencajada y llorosa como había visto tantas veces a mi madre en la cocina de la casa cuartel, me contaba que habían detenido a mi contacto, que habían caído cinco o seis más, que era un milagro que no me hubieran cogido a mí. ¿Cómo lo haces?, me preguntaba mientras me desnudaba con dedos veloces, ansiosos, y yo la desnudaba a ella con la misma ansiedad mientras le contestaba que no lo sabía, un instante antes de que los dos dejáramos de hablar a la vez para embarcarnos en otro de los polvos furiosos, memorables, que brindábamos a la eficacia policial de la Brigada Político-Social (p. 397).

En ocasiones el encuentro romántico y/o sexual adquiere incluso connotaciones transcendentales, reforzando el constructo del amor romántico, que, como hemos podido comprobar, se desvela como uno de los principales núcleos temáticos de las novelas del ciclo, articulando incluso en algunos casos el eje principal de la trama.

### 3.3.6. Finales «felices»

Guillermo y Manolo, los protagonistas de *Los pacientes del doctor García*, una vez concluyen sus aventuras de espionaje, terminan casados y con varios hijos. En *El lector de Julio Verne* Nino contrae matrimonio con Maribel, su responsable política del PCE en Granada, con

<sup>26</sup> He aquí cómo lo vive Adrián: «De vez en cuando se concentraba en el punto en el que su pierna rozaba la de la muchacha, cerraba los ojos e imaginaba que estaban los dos solos, juntos, tomando el sol muy lejos del Berlín asediado. Esa fantasía inundaba su pecho de paz, mientras un bienestar desconocido le acariciaba por dentro para otorgar un repentino relieve a cada poro de su piel, iluminando todo cuanto le rodeaba de una luz distinta, tenue y sonrosada, que echaba chispas de puro placer cuando Agneta se reía» (*Los pacientes del doctor García*, p. 326).

quien tiene varios hijos y, de ellos, nietos, al igual que ocurre con Inés y Galán en la primera entrega de la serie.

En estas novelas, como es habitual en la obra narrativa de Almudena Grandes, la familia biológica, y en este caso también de elección, se reproduce simbólicamente por medio de nombres propios que se repiten generación tras generación<sup>27</sup>. Por ejemplo, en *Las tres bodas de Manolita*, los hijos de Silverio y Manolita se llaman Laura y Rafael (como los fallecidos padres de Silverio) y Antonio, al igual que el hermano mayor de Manolita. En *Los pacientes del doctor García*, los vástagos de Guillermo y Rita se llamarán Manuel (en honor de Manolo Arroyo), Rita (como su madre) y Andrea. Cuando el primer hijo de Guillermo, fruto de su relación con Amparo, averigua que este es su padre biológico, recupera el nombre de su partida de nacimiento original, Guillermo García Priego, como alias al hacerse comunista. El joven contrae nupcias y tiene un descendiente, además, con la hija mayor de Manolita (pp. 713 y 715). Por su parte, del matrimonio entre Manolo y Simona surgirán Guille (por Guillermo García), Simona (nombre de su madre biológica) y Juan. Evidentemente, la repetición de nombres propios constituye un mecanismo discursivo de refuerzo simbólico de los vínculos tanto de parentesco como de comunidad en un sentido más amplio.

Particularmente interesantes resultan los retratos de grupo que se nos ofrecen en el cierre de las distintas novelas. He aquí la imagen desde la mirada de Manolita, en el capítulo que cierra la tercera entrega:

El 11 de febrero de 1977, Silverio cumplió sesenta años. Yo le compré en las rebajas un abrigo, que le hacía falta, y le regalé una taladradora nueva que no necesitaba, pero era lo que más le apetecía. Al día siguiente era sábado y celebramos el cumpleaños con nuestro hijos. Entre todos, le regalaron un montón de cosas, dos camisas, un jersey, un juego de destornilladores de precisión y, los nietos, varios dibujos, una caja de caramelos de café con leche y un muñequito de plástico, horroroso, con un cartel que decía «mi abuelo sí que es el mejor» [...].

<sup>27</sup> Véase a este respecto el artículo de Katarzyna Moszczyńska-Dürst sobre *Malena es un nombre de tango* (2012).

Mis nietos mayores estaban sentados en el suelo del pasillo con los lápices y los cuadernos de colorear que les había traído de la papelería [...].

Nuestros tres hijos estaban allí y con ellos el marido de Laura, la mujer de Antonio, embarazada de siete meses, la de Rafa, a la que todavía no se le notaba el embarazo, y Guille, que iba a cumplir tres años, y Marisol, que ya tenía dos (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 731 y 734).

En una de las últimas escenas, la protagonista explica lo que siente al observar a su familia: «[M]e paré un momento en la puerta del salón para mirarlos a todos, mis hijos, mis nietos, y aquellos viejos amigos que eran también mi familia. Me gustó mucho lo que vi. Me gustó tanto, que me sentí una mujer afortunada, a pesar de todo» (p. 740).

Como ya he señalado, a la familia biológica se le suma la de elección, es decir: Julián, el amigo de Silverio del barrio de toda la vida; Francisco Román la Palmera, sin pareja y envejecido; Rita, la amiga de Manolita de las colas de la cárcel de Porlier, y su marido, Guillermo García, protagonista de la cuarta entrega. El disgusto de todos ellos al enterarse por televisión de que le han concedido al Orejas —al traidor y torturador— una condecoración, se ve compensado simbólicamente en la ficción por la pertenencia a una familia propia. En efecto, Manolita afirma ser capaz de superar la pesadumbre «porque tenía tres hijos y los tres estaban conmigo en ese momento, [...] porque tenía tres nietos, [...] porque iban a nacer otros dos niños que me miraban también desde los vientres de sus madres» (p. 736). Por su parte, Silverio le revela: «Mi vida no ha sido una mierda, ¿por qué?, si he sido feliz, si te tengo a ti, tengo una familia, un trabajo que me gusta, y todavía no me duele nada...» (p. 741)<sup>28</sup>.

Este retrato familiar feliz es recurrente en el conjunto de la serie. La fotografía de grupo cierra, en efecto, cada una de las historias: una

<sup>28</sup> Así reacciona Guillermo cuando Rita le revela que está embarazada del primer hijo que tendrá la pareja: «A mí me encantaría que naciera ese niño, Rita. Me gustaría vivir contigo, traerlo al mundo, verlo crecer. Ya sé que tengo el defecto de no ser comunista, pero si quisieras perdonarme... Podríamos casarnos. [...] Así, yo sería feliz cada noche al meterme en la cama, y cada mañana, al despertarme contigo. Porque nunca he querido a nadie como te quiero a ti. [...] Para la suma de los pedazos que me integraban, fue un regalo» (*Los pacientes del doctor García*, p. 654).

escena en la que las y los protagonistas dan la impresión de «posar» con sus hijos/hijas y nietos/nietas, como en las imágenes que pueblan las estanterías de tantos hogares<sup>29</sup>. En estas ficciones, la relación romántica desemboca con el paso de los años en una vasta familia biológica presentada como objeto de felicidad. Se reproduce así la diferenciación simbólica entre maneras legítimas e ilegítimas de vivir (Ahmed, 2015, p. 230), con la violencia que ello implica para aquellos y aquellas cuyos cuerpos no se pueden reconocer en el ideal de la familia basada en el lazo biológico, la procreación o la unión heterosexuales.

Sin embargo, como aquí a la familia biológica se le suma la de elección —un vínculo que va más allá de la sangre— se visibiliza un intento de conformar una comunidad cuyos miembros pueden ser ajenos al parentesco. A pesar de ello, la afectividad de las y los protagonistas se vincula a ceremonias reconocibles como son los rituales de la foto de grupo o la comida familiar, que reiteran la inversión continua en la sentimentalidad del romance (Ahmed, 2015, pp. 225-226), como vimos con detenimiento en el apartado previo. A fin de cuentas, el placer erótico sigue atado en los *Episodios* al amor romántico y a la fantasía de la reproducción.

En contraste, llama la atención la descripción que hace Manolita de su amigo Paco en una de las últimas escenas:

Unos meses después de la muerte de Franco, Paco decidió volver a salir a la calle con los ojos pintados. La primera vez que lo vi probé un sabor agridulce, una equilibrada combinación de alegría y tristeza. Me alegré porque sabía que para él era importante, pero me dio mucha pena ver la raya gruesa, irregular, grumosa, que traicionaba el pulso tembloroso de un anciano (*Las tres bodas de Manolita*, p. 735).

En el conjunto de la comunidad feliz que conforma cada uno de los colectivos de resistentes retratados al final de sus días, el único de sus miembros que proyecta una imagen de soledad y tristeza es precisamente el personaje gay. Esta imagen de la homosexualidad como lugar de insatisfacción desentona sobre todo frente al predominio del

<sup>29</sup> La exposición de fotografías de familia como objetos felices refuerza, según Sara Ahmed (2015), la proyección de la familia como objeto de la felicidad.

final familiar dichoso, corroborando que en los productos culturales a menudo «[l]a fusión normativa del sexo hetero con la reproducción significa que el lazo se estructura alrededor del deseo de “reproducirse bien”» (Ahmed, 2015, p. 201). Sara Ahmed subraya además que «[u]na interpretación literal, por ejemplo, sostendría que la sola diferenciación entre finales felices e infelices “contribuye” a asegurar la distinción moral entre buenas y malas vidas» (Ahmed, 2019, p. 194). En otras palabras, al (re)naturalizar ante los ojos de quien lee la familia tradicional como *locus* de felicidad, se deja fuera de foco otras posibles maneras de amar y ser feliz.

Cabe observar que este tipo de narrativas «moldean cuerpos y vidas, incluidos los que siguen esas narrativas y los que se alejan de ellas en las maneras en que aman y viven» (Ahmed, 2015, p. 222), puesto que afectan a la manera en la que podemos ocupar espacios sociales y las emociones que «debemos» sentir. Según Ahmed, un ejemplo de ello es la melancolía o vergüenza que debería en teoría sentir el sujeto queer por no cumplir con las expectativas dominantes. Con su promesa de felicidad implícita, el modelo heteronormativo conforma un guion en el que no se plantea cómo debe habitarse un cuerpo que no puede reproducir el ideal hegemónico. De este modo, presentar la heterosexualidad reproductora como imaginario recurrente para la felicidad implica invertir en la reproducción de la propia heterosexualidad, ya que se da por supuesto que todo arreglo surgirá de una pareja conformada por una mujer y un hombre, posicionando a los sujetos queer como fallidos. Esto es exactamente lo que ocurre con la imagen que se proyecta en la novela de Paco. Aunque es loable el intento por parte de la autora de proponer e imaginar colectivos que no excluyan las prácticas queer por medio de la inclusión de sus individuos en la comunidad emocional que conforman, el modelo prescriptivo de género implícito a la articulación emocional de las tramas novelescas contiene, en realidad, cierta carga conservadora.

En el caso de *Inés y la alegría*, el retrato de grupo se materializa en abril de 1977, cuando se reúnen delante del madrileño cine Capitol, tras casi cuatro décadas de exilio, los supervivientes de la aventura en el valle de Arán en octubre de 1944. La comunidad de elección —el grupo de militares comunistas exiliados y sus consortes— se fusiona al final de la novela con el numeroso grupo familiar de los González Ruiz, los descendientes de Galán e Inés. Pasado y presente se funden

así en este emotivo momento, subrayándose de paso la continuidad histórica<sup>30</sup>.

No es casualidad, desde luego, que todas las obras del ciclo terminen durante la Transición, la cual se muestra como un momento de decepción política definitiva para los miembros de la resistencia. El periodo transicional ponía fin, como señala Enzo Traverso, a la esperanza de cambio que trajeron consigo a lo largo del siglo xx las palabras «comunismo» y «revolución» (2012). Recordemos que, como destaca el historiador, en el caso de España la transición a la democracia se llevó por delante, además del franquismo, la esperanza socialista de quienes lo habían combatido (p. 14). De ahí el contraste entre el final personal feliz de los protagonistas y la frustración compartida por no haber logrado el objetivo político común, perseguido a lo largo de más de treinta años de lucha clandestina. La instauración de la monarquía parlamentaria supuso no solo la renuncia al socialismo como opción política a la hora de vertebrar un nuevo estado tras la dictadura, sino también el abandono del proyecto de reinstauración de la República, la última forma de gobierno democrático legítimo previa al golpe militar que provocó la guerra.

Podemos aventurar que el predominio de este cierre de marcado carácter familiar de los *Episodios* está relacionado con la genealogía política, es decir, con la idea de que las nuevas generaciones heredan la cultura política de sus progenitores. Este aspecto se hace sin duda patente en el caso de la primera novela del ciclo, en la que los vástagos varones continúan la actividad política de la generación anterior con

<sup>30</sup> Inés describe de este modo la situación y al actual novio de su hija: «Era muy alto, pero se empaquetó sin rechistar en el asiento trasero, conmigo y con los niños, Inés entre los dos, María, que sólo tenía tres años y un hermano de seis meses que la estaba matando de celos, sobre mi rodilla izquierda, Juan, que ya había cumplido cuatro, pero no estaba dispuesto a ceder su parte de abuela, sobre la derecha. [...] [E]n aquel coche que bajaba por la calle San Bernardo camino de la Gran Vía, íbamos él [Galán] y yo solos, y con nosotros, a la vez, mucha más gente, cuatro mil hombres armados y un centenar de civiles cruzando los Pirineos en la mañana fría, nublada, del 27 de octubre de 1944. [...] Mientras nos acercábamos al cine Capitol, y por más que los cuerpos de mis nietos me pesaran sobre las rodillas, volví a ser la cocinera de Bosost, una mujer joven, feliz, enamorada de un hombre y de muchos hombres, de un sueño roto y de sus pedazos, de una causa enterrada, más que perdida, condenada a una existencia más injusta que el olvido» (*Inés y la alegría*, p. 709).

su lucha antifranquista durante las décadas de los sesenta y setenta. Llama la atención que en ningún caso ocurra lo mismo con las hijas.

Si los descendientes suelen representar en la cultura la esperanza de un futuro mejor, en el caso que nos ocupa se trataría de un futuro distinto para el país. Se refuerza por tanto la convicción de que las luchas y sacrificios de padres y madres no han sido en vano: «[U]na fantasía del futuro como aquello que puede compensarme por mis sufrimientos; lo que está bajo amenaza es la fantasía misma de que haya algo o alguien por quien sufrir» (Ahmed, 2019, p. 369). Los hijos/as y nietos/as se convierten de esta manera en causa y continuación del proyecto político de progenitores o abuelos/as<sup>31</sup>.

El amor por la nación articulado en un proyecto político utópico es, de hecho, una constante en las aspiraciones de los protagonistas de estos relatos, como indiqué en el capítulo 2. Este amor se vertebra, precisamente, en la lucha común y continuada por el cambio político y es presentado, sobre todo, como anhelo. De esta manera, «funciona para mantener el ideal aplazándolo para el futuro. [...] El amor nacional pone su esperanza en la siguiente generación; posponer el ideal sostiene la fantasía de que la devolución [de la inversión emocional] es posible» (Ahmed, 2015, p. 205). De ahí, quizás, la necesidad del motivo familiar en los finales<sup>32</sup>.

Por otra parte, *Episodios de una guerra interminable* alimenta la proyección de la felicidad en torno al grupo familiar pese a situarse en el horizonte temporal y social de una generación en la que la igualdad en las relaciones de pareja estaba lejos de ser siquiera una aspiración colectiva. Omite, en este sentido, la imagen del ama de casa infeliz, tan frecuente sin embargo según Ahmed en los archivos feministas (2019). Las protagonistas femeninas de los *Episodios* no sienten haber sacrificado sus aspiraciones o ambiciones personales por haber seguido la senda marcada socialmente, es decir, casarse y tener hijos. Con la excepción de María Castejón en *La madre de Frankenstein*, todas

<sup>31</sup> «La ausencia de niños es un significante de la ausencia de alguien en quien pueda postergar mi esperanza, en cuyo nombre pueda justificar mi actual sufrimiento. Los niños, en otras palabras, cargan con el peso de esta fantasía» (Ahmed, 2019, p. 369).

<sup>32</sup> El doctor García se refiere a sus dos hijos en los siguientes términos: «Los dos habían nacido en España, vivían en España, tenían toda una vida de españoles por delante» (*Los pacientes del doctor García*, p. 715).

se sienten realizadas en su papel de madres y esposas (y más tarde de abuelas). Con ello, no parecen experimentar frustración alguna por el hecho de haber terminado encerradas en casa, pese a contar con un pasado activo o incluso activista. La imagen idealizada de la felicidad familiar deja fuera de foco la carga negativa implícita en el papel reservado tradicionalmente a las mujeres en esta institución de marcado carácter patriarcal, a saber: el ciclo infinito y agotador de las tareas domésticas y de cuidados, la falta de prestigio y de salario por la realización de las mismas<sup>33</sup>, la potencial violencia sexual y de género dentro del matrimonio, etc.

Tenemos, sin embargo, un final familiar pero infeliz en *Los pacientes del doctor García*. Los protagonistas durante largo tiempo deben renunciar, en aras de su misión política como infiltrados, a la fundación de un hogar<sup>34</sup>. En el último capítulo, que lleva por título «Las cicatrices duelen con los cambios de tiempo», los dos amigos se reencontran en el aeropuerto de Barajas tras 28 años sin verse, por haber vivido ese tiempo uno en Madrid y el otro en Buenos Aires. La escena resume el resultado de sus esfuerzos en la clandestinidad y cómo se sienten al final de su odisea:

Ambos éramos conscientes de aquel largo fracaso compartido, pero durante un instante volvimos a ser fuertes, volvimos a ser jóvenes y poderosos, tan intactos como nuestra fe, la esperanza que nos había unido para siempre antes de abandonarnos en la cuneta donde lloriqueaban los pobres imbéciles, los niños torpes, los adultos sin suerte. Todo eso significó nuestro primer abrazo (pp. 734-735).

Como ya mencioné en el capítulo 2, el desenlace marcadamente amargo de esta obra en concreto visibiliza los vínculos de las violencias de derechas del siglo xx en un contexto más amplio, global, al evidenciar la interrelación política y las continuidades entre Guerra Civil

<sup>33</sup> Véase Federici (2018).

<sup>34</sup> Así se resume su trayectoria en el ejemplo de Manolo: «Manuel Arroyo Benítez había renunciado a su propia identidad, a una existencia cómoda, a un sueldo fijo en un país democrático, neutral, a la narcótica melancolía del exilio, a la posibilidad de echar raíces, de casarse, de tener hijos, propiedades y amigos, un proyecto de vida propio» (p. 490).

española, II Guerra Mundial y las dictaduras del Cono Sur. Si, como indica Ahmed, «la infelicidad se convierte en un legado de la violencia histórica» (2019, p. 168)<sup>35</sup>, el final de la cuarta entrega de los *Episodios* podría pensarse como la consecuencia emocional de las violencias del pasado que se perpetúan en los cuerpos de manera afectiva.

#### 3.4. COMUNIDADES EMOCIONALES Y DEVENIR HISTÓRICO

Como ya señalé en el capítulo 1, el ciclo *Episodios de una guerra interminable* busca recuperar determinados valores que estuvieron en el centro del discurso emancipador de los movimientos de izquierdas de los siglos XIX y XX, encarnados en cuerpos concretos y localizados (Braidotti, 2005) de sus protagonistas. La recreación ficcional de su lucha colectiva visibiliza la actividad de determinados grupos sociales tradicionalmente carentes de poder e invisibilizados, como mujeres, niños o minorías sexuales. La interrelación entre lo emocional y lo político se muestra como un mecanismo efectivo, y los vínculos afectivos como instrumento básico para todo activismo.

De esta manera, las narraciones novelescas de Almudena Grandes desmontan la organización psíquica tradicional que asigna la razón a la esfera pública y la emoción a la privada, ya que en este retrato de grupo de la resistencia antifranquista es la emoción la actúa como elemento socializador y no la razón. En esta versión particular del pasado histórico, el vínculo amoroso —entendido en un sentido amplio— no sería únicamente motor de la historia por sus efectos a nivel individual, sino sobre todo por el papel social de las emociones como creadoras de comunidades y de pensamiento crítico. Ello permitiría, según Mary Beard en *Mujeres y poder, un manifiesto* (2018), cambiar nuestra percepción del poder al separarlo del prestigio público y nos abre al pensamiento colaborativo, es decir, a pensar en el poder de los seguidores y no solo de aquellos que lideran.

Las historias románticas o las tramas de espionaje le sirven a la autora madrileña como pretexto argumentativo para articular las

<sup>35</sup> En su trabajo Sara Ahmed pone el ejemplo de los cuerpos racializados y las emociones que circulan en torno a ellos y se les adhieren, cuyo origen es la violencia de la historia de la esclavitud.

vivencias del colectivo de activistas en España o en el exilio. Las tramas de los *Episodios* enfatizan el predominio de lo común frente a lo individual, pese a estar narrados desde las perspectivas de individuos concretos<sup>36</sup>. El concepto de «comunidad emocional» de Barbara Rosenwein me parece en este punto inspirador. Rosenwein las define como grupos en los que los individuos se adhieren a las mismas normas de expresión emocional porque valoran o desprecian emociones parecidas. Aclara, además, que conviven varias comunidades emocionales a la vez, y que este tipo de comunidades cambian con el tiempo (2006, p. 2).

Su planteamiento ha sido criticado por otros/as historiadores/as por identificar excesivamente «comunidades emocionales» con «comunidades sociales», tales como familias, monasterios, cortes principescas, etc., es decir, agrupaciones pequeñas, cerradas y homogéneas en su composición. Me permitió reelaborar el concepto de Rosenwein para mis fines interpretativos. Desde mi perspectiva, las comunidades emocionales estarían conformadas por grupos en los que las personas se adhieren a patrones emocionales similares porque comparten valores éticos, ideológicos o espirituales. En este sentido, como indica Martha Nussbaum, los seres humanos «cultivan sus emociones en agrupaciones sociales y políticas más amplias, y tienen que aprender los tipos de imaginación y de empatía que son adecuados a dichas interacciones» (2008, p. 261). Los y las resistentes pueden ser concebidos como un ejemplo de este tipo de comunidad emocional. Las novelas narran, de hecho, la adhesión progresiva de sus protagonistas a los valores políticos de la resistencia a partir de patrones afectivos compartidos.

En *Inés y la alegría*, por ejemplo, se produce una clara evolución en los dos narradores protagonistas: el sentimiento romántico de pareja se entrelaza de manera gradual con el sentir del grupo del que pasan a formar parte. En la tercera y última parte de la obra<sup>37</sup> se produce

<sup>36</sup> Dentro de esta comunidad se presentan bien diferenciadas las relaciones y experiencias femeninas y masculinas por medio de los narradores principales (Inés, Galán, Nino, Manolita, Silverio, Guillermo, María, Manuel, etc.), y sin duda se visibilizan en mayor medida las primeras en detrimento de las segundas. Volveré sobre este aspecto en el siguiente capítulo.

<sup>37</sup> Correspondiente a los epígrafes III. *El mejor restaurante español de Francia* (narradores: Inés, Galán, Inés) y IV. *Cinco kilos de rosquillas* (narradora: Inés).

un desplazamiento discursivo frecuente de las voces de ambos de la primera persona del singular al «nosotras/os».

Germen de ello es la interacción afectiva dentro del grupo de militares acuartelados en la casa del alcalde de Bost en octubre de 1944. La pasión sexual que experimentan allí Inés y Galán no aísla a la pareja; antes bien, el vínculo erótico-romántico no supone más que un eslabón de la cadena comunitaria. Ya durante la acción militar en Lleida somos testigos de múltiples escenas en las que los soldados, Montse e Inés intercambian entre sí expresiones de cariño recíproco. He aquí un ejemplo de los varios que se pueden encontrar a lo largo del texto:

Aquel día de muchas lágrimas, fue también un día de muchos besos, como si los abrazos ya no fueran suficientes, como si todos necesitáramos más, dar más, recibir más, besarnos para protegernos, para reconocernos, para sentirnos seguros (p. 302).

La emociones ligadas al compromiso político y a la lucha armada pasan a convertirse, de este modo, en una constelación de afectos, una telaraña de emotividad que envuelve a los personajes durante la invasión del valle de Arán, un periodo que considerarán clave para sus vidas. Es precisamente en dicho lugar donde se crea el vínculo emocional del que surge a continuación la comunidad, auténtico protagonista de la novela y de la serie<sup>38</sup>. La comunidad como colectivo de acogida se articula, de hecho, como ese espacio tan necesario para el «sentimiento cálido» al que Zygmunt Bauman hace referencia:

Para nosotros [...], que vivimos en tiempos despiadados, en tiempos de rivalidad y competencia sin tregua, [...] la palabra *comunidad* tiene un dulce sonido. Evoca todo lo que echamos de menos y lo que nos falta para tener seguridad, aplomo y confianza. [...] *Comunidad* es hoy otro nombre para referirse al paraíso perdido [...]. Un paraíso perdido o un paraíso que todavía se tiene la esperanza de encontrar (2003, p. vii).

<sup>38</sup> Aspecto que confirmó la propia escritora durante la entrevista concedida en 2016: «En los *Episodios* y a partir de *El corazón helado* el propio tema de la novela es la identidad colectiva» (Calderón Puerta y Moszczyńska-Dürst, 2016).

Efectivamente, la comunidad en los *Episodios* implica refugio, seguridad y calidez, aceptación y apoyo mutuo<sup>39</sup>. Sus resistentes conforman un colectivo cuyos patrones constituyen una excepción a la norma social y emocional de la época histórica en que se contextualizan los hechos. El concepto «comunidad emocional» me parece útil, además, porque nos permite pensar tanto en dinamismo interno (relaciones de intercambio dentro de una misma comunidad) como externo (el paso de un individuo de una comunidad a otra), aparte de en la posible pertenencia de una persona a varias comunidades emocionales de manera simultánea. Por ejemplo, Inés se integra —como veremos con más detenimiento en el siguiente capítulo— en al menos dos comunidades emocionales a la vez: la de los comunistas en el exilio y la de las mujeres<sup>40</sup>. Respecto a este personaje, afirmó la escritora:

En Inés es muy llamativo esto ¿no? Porque Inés es una mujer que toma una decisión valiente, parece que se equivoca [...]. Ella pasa de cien a cero en cero coma, y de cero a cien en cero coma. Un viaje a caballo [...] le cambia completamente la vida. Cuando ella se integra

<sup>39</sup> Del mismo modo, en *Las tres bodas de Manolita* los protagonistas crean asimismo su propia familia de elección, que incluye a amigos y conocidos pertenecientes a la resistencia, con un intercambio afectivo-emocional continuo. Así describe Manolita ese vínculo común: «[N]os habían matado un poco a todos, [...] y habían matado un pedazo de los que seguíamos vivos, [...] toda la vida luchando, toda la vida sufriendo, toda la vida enterrando camaradas, ¿y para qué? [...]

¿Os acordáis de cuando detenían a alguien y nos juntábamos todos por la noche? —Sí, yo también me he dado cuenta —me acerqué a Lourdes y la besé en la mejilla sin pensarlo, atrapada en el protocolo de aquellas madrugadas en las que todos nos besábamos, y nos tocábamos, y nos abrazábamos todo el tiempo, sin ton ni son» (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 736-737).

<sup>40</sup> Reunidos, en el caso de la primera obra, como señala Alvin F. Sherman Jr (2016), en torno a la figura maternal de Inés y su simbólica cocina. Al respecto, vale la pena reflexionar acerca de la dualidad de la cocina en esta obra en concreto como lugar público y privado a la vez, lo cual logra en gran medida «impugnar lo definido como política por quienes reparten y nombran los espacios», objetivo por antonomasia del feminismo en palabras de Celia Amorós (2000, p. 12). No coincido, sin embargo, con la interpretación al final del artículo de este investigador anglosajón, quien considera que en *Inés y la alegría* predomina la perspectiva individual.

en la guerrilla, *no es solo volver al pasado, es también construir el futuro*. ¿Por qué? *Porque es capaz de integrarse en un grupo* (Calderón Puerta y Moszczyńska-Dürst, 2016; el énfasis es mío).

Para Grandes, en consecuencia, integrarse en una comunidad implica la posibilidad —al menos potencial— de influir en el devenir de los acontecimientos, es decir, en el proceso histórico a escala más amplia. Así lo reflejan las novelas del ciclo que nos ocupa, como trataré de demostrar a continuación.

En la segunda entrega de la serie, Nino es sostenido emocionalmente tanto por parte de doña Elena como del misterioso Pepe. Ambos adultos, junto con las Rubias, conforman la comunidad emocional en la que se integra el niño protagonista. Sin embargo, la dura reacción contra el chaval de Catalina, la matriarca del cortijo, al conocer la muerte de uno de sus hijos a manos de la guardia civil, hará que el pequeño despierte de «la manía de soñar que yo podía elegir mi propia vida y saltar cuando me apeteciera el muro imaginario que dividía los llantos y las culpas» (*El lector de Julio Verne*, p. 199). Nino adquiere en ese momento consciencia de la realidad social que le ha tocado vivir.

Las preguntas que le plantea entonces el Portugués serán el detonante que impulse al crío hacia la acción (política): ¿quién quieres ser?, ¿a quién quieres parecer? Superará la crisis personal a la que se enfrenta al verse obligado a darles respuesta. Descubre su pasado familiar y su filiación republicana gracias a su afiliación emocional al grupo de las Rubias, doña Elena y Pepe<sup>41</sup>. El entorno afectivo influye en el carácter del niño y logran alterar el curso de un destino que parecía para él ineludible<sup>42</sup>. La trama de esta novela parece confirmar la idea de Martha C. Nussbaum de que «en una criatura ética y sociopolítica [como es el ser humano], las propias emociones son éticas y sociopolíticas, componentes de las preguntas: “¿Sobre qué vale la pena interesarse?” y “¿Cómo he de vivir?”» (2008, p. 177).

<sup>41</sup> Recuerdo que el concepto de «actos afiliativos» es de Sebastiaan Faber (2014).

<sup>42</sup> «Así estaba yo, contento, y contento seguí estando durante toda la primavera [...]. [U]n niño de diez años que se sintió tan mimado, tan arropado, tan seguro, que llegó a creer que nunca sería secretario de Ayuntamiento ni oficinista en ninguna Diputación» (*El lector de Julio Verne*, p. 189).

Guillermo García pasa por un proceso parecido en la cuarta entrega de la serie. También de filiación republicana por parte de uno de sus abuelos, en un momento dado se da cuenta de que está actuando de manera intuitiva, movido por las emociones y no por la razón<sup>43</sup>. De entre las varias comunidades emocionales de las que formará parte a lo largo de su vida, destaca el peculiar grupo familiar que se forma durante la Guerra Civil en su piso de la calle Hermosilla: «Antes de que nos diéramos cuenta, [Pepe Moya] ya se había asimilado a nuestra flamante familia postiza» (*Los pacientes del doctor García*, p. 151).

Una relación muy particular se establece en la quinta entrega de la serie entre Germán Velázquez, María Castejón y Aurora Rodríguez Carballeira. En medio de la asfixiante atmósfera del Madrid de los años cincuenta, el doctor Velázquez encuentra en su vínculo con María un ámbito de cierta libertad, al margen de la norma social establecida<sup>44</sup>. Para ambos, además, doña Aurora representa un nexo vivo con un pasado ya desaparecido, el de sus respectivas infancias. De hecho,

<sup>43</sup> «Cuando me quedé a solas con mi paciente, me pregunté qué estaba haciendo. Me había dejado arrastrar a una situación en la que había tomado un montón de decisiones por puro instinto, sin ninguna información fiable, y a favor de un comisario de policía comunista al que no conocía de nada. En realidad, *ni siquiera sabía exactamente qué clase de hombre era Pepe Moya, aunque me fiara de él, aunque fuéramos amigos. Yo nunca había militado en ningún partido.* [...] Mi trabajo era esencial para la República y eso era lo único importante para mí» (*Los pacientes del doctor García*, p. 140; el énfasis es mío).

<sup>44</sup> «María Castejón habría merecido una vida mejor que aquel sueño corrompido que había nacido muerto, pero la pesadilla en la que se había transformado desde entonces no era sólo suya. Eso fue lo que sentí al escucharla, que su experiencia de la alegría y de la desgracia, de la esperanza y la desolación, se parecía demasiado a la mía para que no fueran dos versiones distintas de la misma tristeza, y estaba tan arraigada en los corazones de la gente que andaba por la calle que, mientras brotaban de sus labios, *sus palabras iban fabricando una metáfora de su país, del mío.* La historia de la nieta del jardinero era *un minúsculo fragmento de la historia de España, un pequeño párrafo de un capítulo que nadie se atrevería a escribir en ningún manual*, pero su verdad era tan grande como todas las verdades que nadie se atreve a contar en voz alta. Al entregármela, me había enseñado un lenguaje, una clave capaz de descifrar todo lo que no entendía desde que regresé. Pero, sobre todo, había puesto entre mis manos un pico afilado, *una herramienta capaz de abrir una brecha en la asfixiante urna de silencio que enrarecía el aire que todos respirábamos. Y la garantía de una complicidad que acabaría siendo preciosa no sólo para nosotros dos*» (*La madre de Frankenstein*, pp. 135-136; el énfasis es mío).

son los únicos en la institución médica dispuestos a soportar su difícil carácter<sup>45</sup>. Entre los tres conformarán una micro comunidad emocional dentro de la comunidad de religiosas del manicomio de mujeres<sup>46</sup>.

Cada una de estas pequeñas comunidades proporciona un entorno social abierto que provee al individuo en el centro de la historia narrada de un espacio para la reflexión, la toma de decisiones y, en último término, para la acción. Se trata de grupúsculos independientes pero al mismo tiempo interconectados entre sí, como pretenden sin duda evidenciar las numerosas relaciones intratextuales entre las novelas del ciclo<sup>47</sup>. El paso definitivo de lo personal a lo político —entendido aquí como lo común y compartido— constituye el núcleo argumental de estas tramas novelescas<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> «Descontando a Margarita, que seguía insistiendo en que antes eran muy amigas aunque mi paciente no dejara pasar la ocasión de desairarla, María y yo éramos las dos únicas personas de Ciempozuelos que queríamos a Aurora Rodríguez Carballeira y aún más. Éramos las únicas que la aguantábamos en una comunidad donde tenía una mala fama, de asesina, de egoísta, de activa, de soberbia, que se había ganado a pulso» (*La madre de Frankenstein*, p. 303).

<sup>46</sup> «Desde que doña Aurora me dijo que le gustaría salir al jardín, mi relación con María también había cambiado. Nunca había sido tanto mi colaboradora como mi cómplice, pero las tardes que compartimos primero en la glorieta, después en el invernadero, fueron otorgándole poco a poco una categoría nueva, más valiosa. A partir de entonces, si hubiera tenido que escoger una palabra para explicar lo que representaba para mí, habría elegido *compañera*, porque nos hacíamos compañía mutuamente. No teníamos la confianza que se otorgan los amigos porque no estábamos en una posición de igualdad. Yo era psiquiatra, ella, auxiliar de enfermería, ambos trabajábamos en un lugar donde esas categorías representaban dos orillas opuestas de un abismo. Pero las alegrías de aquella primavera, su placentera calma, la serenidad que me inspiró el sol de abril para que la perfeccionara el sol de mayo de 1955, no habrían llegado a existir sin ella. El jardín nos regaló la oportunidad de *fundar una sociedad armoniosa, autosuficiente, de tres personas.* En la glorieta no cabía nadie más, y lo sabíamos. Los tres evitábamos por igual cualquier nueva incorporación, porque éramos conscientes de que un cuarto miembro habría deshecho un equilibrio perfecto» (*La madre de Frankenstein*, p. 230; la segunda cursiva es mía).

<sup>47</sup> Esta es una de las funciones que cumple el personaje de Pepe Moya, el Portugués, el único que aparece en todas las novelas sin excepción.

<sup>48</sup> Así sintetiza Manolita el carácter emancipador de la comunidad emocional y política de la resistencia: «Por mí y por todos mis compañeros, recordé, y todas las cosas buenas que me habían pasado en el infierno de Porlier, pestilencia, cucarachas y tristeza, pero también Rita, *la emoción, la compañía, aquella sensación de formar parte*



Los resistentes de Almudena Grandes no asumen como propia la norma social franquista. Las comunidades emocionales que conforman demuestran que «la existencia de patrones personales diversos crea espacios de diversidad en el interior de la propia cultura» (Nussbaum, 2008). Quizás la articulación del colectivo como *locus* emancipador en *Episodios de una guerra interminable* tenga que ver con la necesidad en el mundo actual de anclarnos existencialmente en la comunidad como «hogar natural» (Bauman, 2003). Contribuye a imaginar, en todo caso, ámbitos para la subjetividad fuera del marco nacional cuando este se percibe como opresor.

### 3.5. CONCLUSIONES. ¿VERGÜENZA U ORGULLO?

Al final de sus vidas, los miembros del movimiento antifranquista protagonistas de los *Episodios* recuerdan su pasado clandestino con orgullo, pese a ser oficialmente los perdedores de una larguísima batalla política. ¿Podemos considerarlos heroínas y héroes? ¿En qué consistiría el carácter heroico de sus acciones?

En la primera novela, Inés se une al bando republicano durante la Guerra Civil y monta una oficina del Socorro Rojo en su piso del barrio de Salamanca. Posteriormente, llevará a cabo un plan de huida para unirse al grupo de combatientes que han decidido intentar reconquistar en España desde territorio francés en otoño de 1944. Tras el fracaso de dicha misión su marido, Galán, dedicará varios años a misiones clandestinas como agente secreto en la España de Franco, hasta que finalmente se retira.

---

*de algo mucho más grande que yo, una fantasía muy parecida al amor.* [Un comentario de la madrastra] acababa de explicarme en qué país me había tocado vivir y algo aún más importante, quién era yo, en qué clase de mujer me había convertido. [...] [Y] nunca me arrepentiría de haber tomado el camino que me lo había enseñado, que me había mostrado la dignidad despojada e incólumne de la viuda del doctor Velázquez y otras maneras de sobrevivir, chistes, recetas, remedios caseros para caminar por una cuerda floja sobre el cuchillo de la desgracia sin tropezar jamás, anda y que os den, palabras para gritar que no, maneras de decir nunca, jamás, podréis contar conmigo. [...] *Aspirar a ser feliz en una cárcel era una forma de resistir [...], una elección libre y soberana. El fruto de la única libertad que me quedaba*» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 610; el énfasis es mío).

En la tercera novela, toda la actividad diaria de la jovencísima Manolita estará directa o indirectamente vinculada a lo largo de años al sostenimiento de la lucha en la clandestinidad del PCE. Se expondrá a numerosos peligros al actuar de enlace entre el Partido y Silverio, preso comunista en la madrileña cárcel de Porlier y posteriormente en Cuelgamuros.

El médico Guillermo García, en la obra a la que da título, se dedica entre otras cosas a salvar vidas en el Madrid sitiado durante la Guerra Civil. Tras el final de la contienda, continuará ejerciendo ilegalmente su labor profesional para ayudar a los comunistas en la capital. Finalmente se infiltra, al igual que su amigo Manuel Arroyo, en la red organizada de huida de criminales nazis en la capital española.

Con tan solo once años, Nino planea engañar y distraer a los miembros de la benemérita para facilitar la salida de los maquis de la sierra de Jaén, tras el fin de la actividad de las guerrillas.

En *La madre de Frankenstein*, en cambio, el valor de los protagonistas se vincula a su actitud de resistencia cotidiana sostenida. Doña Aurora, pese a todas sus limitaciones como enferma mental, responde al modelo de mujer moderna que había sido popular durante el periodo republicano, algo que el entorno conservador franquista no le perdonará jamás. Por su parte, María Castejón vive su sexualidad de manera espontánea, aunque pague por ello el alto precio del ostracismo y la condena social. Germán Velázquez, además de llevar también una vida erótica resoluta, no parece dispuesto a acatar las órdenes de sus superiores en el psiquiátrico donde ejerce. La determinación en sus respectivas maneras de vivir no encaja en el modelo prescriptivo de género y sexualidad —extremadamente patriarcales— impuesto durante la dictadura mediante múltiples técnicas represivas, como se muestra a lo largo la novela.

Como podemos deducir, lo heroico se plantea en *Episodios de una guerra interminable* como el riesgo personal específico que cada personaje protagónico decide asumir en un momento revelador. La decisión adoptada abre así un camino que reorienta a partir de entonces su existencia. Como he destacado, tal transformación interna surge en el marco del grupo y gracias a él. Los peligros a los que se exponen los y las activistas están vinculados a una causa ideológica, pero entendida esta más como un acto de responsabilidad ética (de solidaridad dentro

del propio colectivo resistente) que como un gesto de responsabilidad política<sup>49</sup>.

Como lectores somos testigos de la transformación de individuos en apariencia insignificantes en sujetos políticos, gracias a sus peripecias y emociones narradas con predominio de la primera persona, el modo que Astrid Erll denomina experiencial (2012). El grupo, articulado como espacio más emocional que político, constituye el marco fundamental para el cambio personal que experimenta el personaje en el centro de la trama. Las emociones, tal y como se articulan en la serie novelesca, buscan alinear a quien lee con el colectivo de los resistentes y sus principios ideológicos.

A lo largo de este capítulo he analizado la representación en el ciclo de Grandes de dos emociones consideradas extremas: furia y felicidad. En muchas de estas obras, la indignación o la furia provocan la transformación existencial y política de los personajes, conduciendo a su implicación en el antifranquismo. Relevante resulta asimismo constatar que todas las novelas terminan con un final personal feliz, en el que la familia —en sentido amplio, fruto de la combinación de la familia biológica y la de elección— se articula como principal horizonte posible de felicidad. Si bien la serie ofrece una imagen idealizada de la felicidad familiar, se destaca también la idea de que el sufrimiento puede implicar a su vez una forma de activismo. De esta forma, estos textos literarios evitan la frecuente representación de las víctimas como meros receptores pasivos de la violencia.

Si las emociones son mediadas por historias pasadas (Ahmed, 2015), el ciclo de la memoria de Almudena Grandes supone un intento de alterar, al menos en parte, el código emocional hegemónico durante décadas en España vinculado a las representaciones de las violencias del siglo xx. Por ejemplo, tal y como aparece representada en la serie, la lucha política de la resistencia, aunque carente de éxito, no resulta motivo de vergüenza ni objeto de tabú social. Por el contrario, es motivo de un orgullo vinculado indirectamente a un determinado

<sup>49</sup> Así lo explica Nino: «Por eso, y porque lo que él [Pepe el Portugués] estaba haciendo por mí se parecía mucho a lo que doña Elena y la Rubia hacían la una por la otra en un pueblo, en una época, en un país en el que nadie hacía nada por nadie, no quise llevarle la contraria» (*El lector de Julio Verne*, p. 180).

concepto de nación<sup>50</sup>. Esta última se articula en las novelas en torno al modelo de la comunidad de elección y al de la familia heterosexual. En definitiva, Grandes presenta una variante propia no solo de la historia misma recreada sino también de las emociones vinculadas a la narración sobre la posguerra.

<sup>50</sup> Tal y como expuse en el capítulo previo.

## Capítulo 4

# Diversidad sexual y genérica

El paria [...] no expresa solo una condición objetiva de exclusión sufrida, sino también una subjetividad que asume con orgullo esa condición y la convierte en fuente de impugnación del orden establecido y en bandera de lucha contra las injusticias del mundo.

ENZO TRAVERSO, *El final de la modernidad judía*

La vida es urgente en el día a día, y más para las mujeres.

TERESA LANGLE DE PAZ, *La urgencia de vivir*

### 4.1. PARIAS DE GÉNERO

Analizar la representación de género y sexualidad en *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes resulta interesante para conocer y comprender mejor el paradigma identitario que se convirtió en norma social y cultural durante el periodo franquista. En mi opinión, dicha norma dejó un lastre mucho mayor de lo que nuestra sociedad actual, aparentemente tan progresista, cree. Por medio de su ficción memorialista Grandes recrea pautas de género y prácticas sexuales del pasado reciente, las cuales se sitúan en la encrucijada entre historia y memoria. Se trataría de «perseguir las huellas de cuestiones íntimas y revelarlas en clave histórica» (Trujillo Barbadillo, 2019, p. 253). En efecto, los archivos necesarios para el trabajo historiográfico resultan insuficientes cuando se pretende recuperar determinados aspectos de la esfera privada de los individuos. Propongo, por tanto, explorar los *Episodios* como recreaciones de la «huella» de Françoise Collin (1995)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Los conceptos de «marca» y «huella» de Françoise Collin fueron discutidos ampliamente en el apartado «1.2. El género de la historia».

que nos posibilitarán la reflexión acerca de la marca que la represión sexual dejó en el conjunto de la sociedad española.

Me gustaría pensar aquí en los textos literarios como algo más que una mera fuente histórica. Es decir, pretendo ir más allá de la idea de este ciclo novelístico como registro de testimonios al que he aludido con anterioridad en este trabajo. Mi intención para el presente capítulo es pensar las prácticas sexuales y genéricas de los personajes de *Grandes* a partir de dos conceptos de Hannah Arendt: el de «paria» y el de «paria consciente»<sup>2</sup>.

Para Hannah Arendt, el concepto de «paria» no supone una categoría identitaria, ya que busca abarcar la pluralidad de los grupos minorizados por parte del Estado. En *Rahel Varnhagen* y *Escritos judíos* la filósofa evidencia la ambivalencia de aquellos/as condenados/as a sobrevivir y buscar fortuna en un naciente Estado-nación moderno que, en base a las teorías heredadas de la Ilustración, los sitúa en el lugar de la exclusión sistemática, obligándolos/as a olvidar su historia y singularidad. Esta figura de Arendt evidencia la contradicción inherente a un sistema de derechos vinculados a un sujeto universal y abstracto supuestamente neutro. Un sistema que en sus prácticas jerarquiza las diferencias reales o artificiales de grupos cuya particularidad no encaja en dicha definición universalizante, excluyéndolos *de facto* de tales derechos. Las consecuencias para Arendt (2009) son: la invisibilidad política, la falta de derechos civiles, la imposibilidad de acción y la anulación de la identidad y de los orígenes. Solo la comunidad de parias como espacio común de supervivencia les permite asimilarse a la sociedad homogeneizada del Estado-nación.

Ante esta situación, señala, algunos/as deciden afirmar su estatus de paria para rechazar el disfraz del advenedizo (*parvenu*), transmitiendo la necesidad de luchar por salir del gueto y formar parte del conjunto de la sociedad, pero sin negar su carácter específico y su diferencia. La figura de los parias conscientes nos recuerda las apariciones esporádicas pero sistemáticas de parias dentro de la cultura europea: se trata de personas que hacen valer su derecho a identificarse como tales para

<sup>2</sup> Debo a la investigadora Helena González Fernández, directora del Centro de investigación ADHUC—Teoría, Género, Sexualidad de la Universidad de Barcelona, el haberme dado a conocer estas categorías filosóficas de Arendt, por lo que le estoy especialmente agradecida.

articular su condición política, como una fuente de creación artística. Tomando el ejemplo de Bernard Lazare, quien se autodefinió como paria consciente tras el escándalo provocado por el caso Dreyfus, la filósofa presenta tal figura como una respuesta individual para la toma de posición. Así, el/la paria consciente es un/a rebelde que decide enfrentarse y hacerse responsable de las atribuciones que han caído sobre la comunidad a la que pertenece. Y lo hace fomentando un posicionamiento al margen de la sociedad y al mismo tiempo fuera de su propio gueto, lo cual posibilita el pensamiento autónomo así como una capacidad para reflexionar con cierta distancia acerca de una condición existencial dada (en este caso, el ser judío/a)<sup>3</sup>. El paria consciente sería, por tanto, aquel(la) intelectual rebelde que logra tener acceso a la esfera política y cultural hegemónica y abrirse un camino propio para la emancipación gracias a la palabra y a la acción.

Podemos conceptualizar esta figura como una herramienta productiva para localizar dispositivos de exclusión y de cara a diferenciar las múltiples y variadas reacciones posibles ante la condición de otredad que, sin embargo, se suelen mostrar como una dicotomía: marginación o asimilación. En el caso de mi estudio, la figura de los/las parias conscientes me parece fructífera a la hora de pensar más allá del tradicional binarismo «perpetradores-víctimas» del imaginario vinculado a las violencias del siglo xx.

Tal y como son representados en la serie de novelas, los resistentes se presentan como sujetos excluidos pero capaces de reescribir a su manera el límite que se les impone desde una organización social ordenada por las jerarquías de un régimen político extremadamente violento y patriarcal. Su elección consciente consiste en el rechazo a la asimilación a las estructuras de poder imperantes y al sometimiento a sus políticas represivas. Al mismo tiempo, sus estrategias evitan la marginalización social como individuos y como colectivo. Responden, por tanto, a la figura del paria consciente arendtiana en la medida en

<sup>3</sup> El desencanto resultante de la condición excluyente del judío se recrea en *Los pacientes del doctor García* en la figura de Sal Burstein, quien al final de sus días decide aislarse: «Él había escogido otra vida, había luchado con otras armas, y había perdido. Sólo podía tomar el camino de un extraño exilio, y así, *exiliado de sí mismo y de su pueblo*, sin necesidad de abandonar *aquel que era y no era su país*, se sintió al instalarse en Rockport» (p. 614; el énfasis es mío).

que sus reacciones al *statu quo*, que les obliga a ocupar la condición de otredad, son múltiples y vienen condicionadas por sus diversos posicionamientos encarnados, como he venido demostrando a lo largo de este estudio y continuaré argumentando en el presente capítulo. Son sujetos minorizados política y culturalmente, pero que consiguen superar los límites impuestos por medio de la potenciación de relaciones afectivo-emocionales que conforman marcos comunitarios posibilitadores del proceso emancipador del individuo. Sus experiencias son a la vez heroicas y nimias, narradas siempre a partir de gestos ínfimos, cotidianos e íntimos articulados en la narración e inspirados en parte en testimonios reales: afectos y actitudes que por su naturaleza volátil son difíciles o imposibles de registrar en el relato histórico<sup>4</sup>.

Como destaca Teresa Langle de Paz, «es en la emocionalidad donde se originan y manifiestan numerosas formas de superación, contradicción o subversión de las tiranías de lo social» (2018, p. 29) «a través de la emocionalidad, en la relacionalidad con otros cuerpos y con el entorno, y que circulan y se contagian de unos cuerpos a otros» (p. 100), como también ha demostrado Sara Ahmed (2015, 2019)<sup>5</sup>. En su recreación literaria de la posguerra española, Grandes centra su

<sup>4</sup> Para para crear un *continuum* temporal totalizador debemos fusionar los conceptos de «historia» y «memoria» de cara a evitar jerarquías implícitas de género, según Collin (1995). En la misma línea, Langle de Paz (2018) propone un cambio de paradigma respecto al concepto de «agencia» en el cual este debería abarcar las esferas del vivir cotidiano y de lo emocional. Así, expone como problemático que «en el marco de la tradición intelectual liberal ilustrada se entendi[a] por “agencia” la libertad individual, y esta constituy[a] una condición apriorística para que se den formas deseadas de autonomía. “Agencia” es pues una capacidad para revertir todo aquello que impide tener control de forma independiente sobre la vida propia; alcanzar un cierto grado de bienestar, ser un líder, expresar libremente lo que se quiere hacer y ser una persona, en general, “empoderada”» (pp. 218-219).

<sup>5</sup> Langle de Paz considera que una buena estrategia de cara a la agenda feminista consistiría en promover los afectos positivos dentro de grupos de mujeres o personas consideradas no-hombres, pues, según su razonamiento, «promover “afectos” (*affect*) positivos es muy propicio para reforzar la cohesión de un grupo; a su vez, los eventos grupales amplían la sensación y la capacidad de actuar en el mundo. Algunos estudios sugieren que los vínculos comunitarios basados en una afinidad construida en torno a los afectos (*affect*) positivos son muy favorables a los movimientos sociales y políticos, porque los “afectos” cohesionan y fortalecen la acción colectiva y propician el bienestar por encima de las diferencias identitarias» (2018, p. 242).

mirada en el colectivo resistente y dirige la de sus lectores y lectoras de manera muy concreta, generando una perspectiva oblicua sobre el pasado que nos permite acceder a elementos y procesos imperceptibles si los recuperásemos exclusivamente a través del estudio historiográfico, pues —como subraya Langle de Paz—hay esferas de la realidad que son inaccesibles desde el *logos*, porque «los procesos afectivo-emocionales que se desencadenan en la interrelacionalidad de las personas con las estructuras sociales, otros seres no-humanos y el entorno material, no se pueden medir ni descifrar completamente» (2018, p. 23)<sup>6</sup>.

En el caso de los parias conscientes de *Episodios de una guerra interminable*, como ya señalé, estos conformarían una comunidad cuyos patrones constituyen una excepción a la norma de la época histórica en que se enmarcan sus trayectorias personales. Tras el final oficial de la Guerra Civil, los «rojos», como el «otro» constitutivo del discurso sobre la nación, ven anulados tanto su identidad como sus orígenes. Como parias, y según la concepción de Arendt, viven en condiciones de invisibilidad política, carecen de derechos civiles y desaparecen simbólicamente del mundo como escenario de acción. En estos términos explica Manolo su situación:

<sup>6</sup> Como otras pensadoras feministas, como por ejemplo Marta Segarra y Joana Sabadell-Nieto (2014), Langle de Paz propone desvincular el concepto de «agencia» de la autoridad conceptual de la que ha gozado y goza el «sujeto» en la cultura occidental, y reemplazarla «por la centralidad de lo relacional para el análisis» (2018, p. 220). Así, concibe una «agencia» vinculada a «un “yo” relacional, emocional, corporal, marginalizado e incluso eliminado como sujeto activo por algún tipo de dominación [...]. Esto implica que hay que redefinir el concepto “agencia” o, más bien, desdefinirlo como categoría unívoca para comenzar a hablar de procesos e instancias» (p. 222). Además, añade que el concepto «agencia» debe vincularse a la cotidianidad, ya que en esta aterriza y se significa la inmediatez de la vida «como solución espontánea a la urgencia de vivir». Desde su perspectiva, las mujeres encuentran soluciones transitorias a los límites que les impone el patriarcado precisamente en las experiencias diarias, esporádicas, habituales y en sus reacciones afectivo-emocionales (p. 223). En síntesis, «la “agencia” de las mujeres es una capacidad de actuación que, en el marco de estructuras sociales desventajosas, opresivas y hegemónicas, se ejerce incesantemente en los actos de vida cotidianos» (p. 220). Por ello es necesario «desvelar que lo emocional es un lugar de lo subversivo porque desestabiliza permanentemente al orden simbólico jerárquico con sus proclamas del dominio absoluto de lo racional y el dominio de lo masculino» (p. 174).

Porque soy español, un paria de mierda, un ciudadano de quinta categoría, un desgraciado que tuvo la mala suerte de nacer en un país que no le importa a nadie. [...] Pero los españoles no merecemos tanto, no merecemos nada, aunque fuimos los únicos que luchamos contra el fascismo. [...] [A]quella verdad inmutable, que llevaba diez años sepultada bajo la ilusoria esperanza de un final feliz que nunca llegaría (*Los pacientes del doctor García*, pp. 637-638).

Como colectivo, los «rojos» de Grandes afirman de manera consciente su estatus de parias, transmitiendo a otros la necesidad de luchar por salir del gueto. Su objetivo es, de hecho, romper el *statu quo* político —fuente de su invisibilidad— para poder formar parte del conjunto de la sociedad sin tener que negar su especificidad. Reivindican el derecho a identificarse como parias como posicionamiento político. En ello consiste, de hecho, la transformación que experimentan los y las protagonistas de estos relatos. Sin lugar a dudas, son lo contrario a la figura del advenedizo (*parvenu*) de Arendt, esto es, quien obvia intencionadamente el desprecio hacia su comunidad para gozar de determinados beneficios en la esfera pública. En la mayor parte de los casos, son personas de origen humilde cuyo camino hacia la emancipación pasa precisamente por permanecer en los márgenes sociales, aunque arropados por una comunidad que impulsa su actividad política.

Retratando la esfera íntima, que escapa con frecuencia a la narración historiográfica —centrada tradicionalmente en el constructo patriarcal del héroe—<sup>7</sup>, la serie memorialista se aleja de dicho constructo cultural como germen y clave del cambio histórico. Por el contrario, en esta peculiar versión del pasado la suma de gestos insignificantes en apariencia resulta en la acción conjunta heroica de un colectivo. Un actuar paulatino, progresivo, que influye en el mundo social y lo transforma. Dicha versión del pasado se aleja de la historia como «ciencia de los

<sup>7</sup> La acción del héroe varón es solo posible, como es sabido, gracias al mantenimiento y a la reproducción social que llevan a cabo tradicionalmente las mujeres. La figura del héroe militar queda en parte ridiculizada en la arenga que dirige a sus soldados uno de los altos cargos militares del ejército nazi cuando se enfrentan a la misión prácticamente suicida de defender Berlín durante las últimas semanas de la Segunda Guerra Mundial: «Las generaciones venideras cantarán nuestra gesta y vuestros hijos crecerán bajo la sombra del heroísmo de sus padres. Nadie nos derrotará, salvo la muerte, y ni siquiera ella podrá arrebataros la gloria» (*Los pacientes del doctor García*, p. 319).

hechos», el saber «duro», lineal, de lo permanente y de lo monumental, de lo representable y de la «marca» según Collin (1995, p. 163) para concentrarse en las «huellas», es decir, en «la gran masa de las mujeres (como la de los hombres) destinadas a la simple repetición, al simple ejercicio de la vida» (p. 164). Lo hacen mediante innumerables gestos y procesos afectivo-emocionales que generan variantes que pueden, a la larga, alterar el marco general.

#### 4.2. LAS MUJERES, PARIAS (CONSCIENTES) ENTRE LOS PARIAS DEL PASADO

El sexo débil, eso siempre ha sido una broma. [...] El sexo del aguante, de la valentía, de la resistencia, siempre ha sido el nuestro. De todos modos, tampoco hemos tenido elección.

VIRGINIE DESPENTES, *Teoría King Kong*

La experiencia de las mujeres, doblemente parias por su condición de género, es retratada en *Episodios de una guerra interminable* en la figura de la paria consciente. La acción novelesca en este caso se vincula a la experiencia vivida gracias al recurso narrativo de la autobiografía ficcional —el modo autobiográfico según Erll (2012)—. Recordemos que, en palabras de Collin, en la lectura del saber histórico tradicional «la ausencia de las mujeres en la historia significa más bien su evicción del poder que su falta de actividad» (1995, p. 158). Ello se debe a que «una gran parte de las rebeliones y subversiones personales y colectivas de las mujeres permanecerán para siempre fuera de la historia» (Langle de Paz, 2018, p. 36) por no haber entrado en la concepción histórica lineal del patriarcado. En la serie novelesca, las mujeres cuestionan por partida doble el límite que se les impone, por su condición de parias políticas como rojas y por su condición femenina. Al introducir a las mujeres en la historia, Grandes reescribe la posguerra. ¿De qué manera?

##### 4.2.1. Mujeres de excepción

Al contrario de lo que sucede en la mayor parte de novelas de la memoria en España, el periodo de la posguerra, tal y como es recreado

en los *Episodios*, está protagonizado tanto por hombres como por mujeres<sup>8</sup>. Un amplísimo abanico social de personajes de toda índole puebla estas obras. Las acciones y decisiones de los protagonistas resultan a la postre cruciales tanto para la trama como para el desarrollo del proceso histórico en sentido amplio.

Las mujeres tienen una presencia indiscutible en el ciclo ficcional de *Grandes*. Son personajes complejos, variados, con dilemas morales, con frecuencia con inquietudes políticas y gran capacidad de acción y elección<sup>9</sup>. Entre la infinidad de figuras femeninas «positivas» que encontramos en sus páginas, podemos mencionar a: Inés, el grupo de mujeres que establecen el restaurante-cooperativa en Toulouse, Manolita, Eladía, doña Elena y las Rubias del cortijo de Fuensanta de Martos, Rita, Adela, María Aránzazu, Experta, Virtudes, María, Aurora Rodríguez... Abundan, asimismo, los personajes femeninos «negativos», entre los que destacan sin lugar a duda Amparo, Clara Stauffer y Agneta Müller<sup>10</sup> en *Los pacientes del doctor García*, las monjas que regentan el colegio Zabalbide en *Las tres bodas de Manolita*, y la siniestra hermana Anselma del manicomio femenino de Ciempozuelos en *La madre de Frankenstein*, por citar solo algunos ejemplos.

El ciclo novelístico visibiliza el activismo político femenino en los años de la posguerra. En algunos casos, se destaca el papel de las mujeres, en ocasiones decisivo, para el desarrollo de los acontecimientos. Por ejemplo, en la primera entrega de la serie, *Pasionaria* (al igual que *Carmen de Pedro*) cambia el rumbo de la historia al tomar una decisión errónea<sup>11</sup> por la que pagará un precio político. En la misma obra,

<sup>8</sup> Véase por ejemplo el predominio, cuando no la exclusividad, de protagonistas masculinos en obras como *El vano ayer* de Isaac Rosa, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *Dientes de leche* de Ignacio Martínez de Pisón, *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga, *Riña de gatos* de Eduardo Mendoza, *Todo lejos* de Alfons Cervera, *La noche del diablo* de Carlos Fonseca o *En la orilla* de Rafael Chirbes.

<sup>9</sup> Algunos inspirados en personajes reales.

<sup>10</sup> Estas tres figuras comparten la característica de pertenecer ideológicamente al bando fascista.

<sup>11</sup> Se observa en esta obra la reproducción de cierto estereotipo de género, pues parece que *ellas* (*Pasionaria* y *Carmen de Pedro*) toman decisiones erróneas «emocionales», mientras que en el caso de *ellos* (Francisco Antón y Jesús Monzón) se naturaliza su carácter «racional y político», dirigido más por la ambición que por las emociones.

se describe la importancia de las mujeres como enlaces en las redes de resistencia antifascista:

En aquella fase, Angelita, el cordón umbilical que unía al Partido de fuera con el Partido de dentro [en Francia], era más valiosa para la organización que todos nosotros juntos. Ella, con sus veinticuatro años y su aspecto de muchachita española sin rasgos particulares que destacar, era la que coordinaba a los comités de las empresas de la zona, la que distribuía a los ilegales por los aserraderos, la que nos entregaba las armas que se hubieran podido robar a los alemanes, la que transcribía las emisiones de onda corta de la BBC y la que las descifraba, para avisarnos de las entregas de armamento que los aliados dejaban caer en paracaídas para el Ejército Secreto de De Gaulle, sin saber que nosotros íbamos a intentar llegar antes que ellos (*Inés y la alegría*, p. 130).

En *Los pacientes del doctor García*, Clara Stauffer resulta ser una pieza clave para las relaciones diplomáticas entre el franquismo y la Alemania nazi:

Clara Stauffer viaja con frecuencia a Alemania, donde se llama Klara, para ejercer de guía e intérprete de diversos enviados de Falange y del gobierno franquista. [...] Así, en la primavera de 1939, cuando vuelve a instalarse en Madrid, continúa ejerciendo sin contratiempos una doble militancia, franquista en España, nazi en Alemania, que le permite facilitar el contacto de la embajada de Berlín con el nuevo gobierno. Su casa, en el número 14 de la calle Galileo, se convierte muy pronto en un armonioso e imprescindible punto de encuentro entre los seguidores de Hitler y los de Franco (p. 96).

De hecho, sus convicciones políticas son precisamente lo que le dan fuerza y carisma:

Clara Stauffer no era una mujer guapa, pero era muy poderosa en el sentido más favorecedor de los posibles. [...] [L]a raíz de su poder se hundía en su propio esfuerzo, la determinación de entregarse, en cuerpo y alma, a su causa y sus camaradas. Ese era el origen de su atractivo, el carisma de un ídolo de carne y hueso, una mujer amada y admirada por mucha gente (p. 515).

Como vemos, en las páginas de los *Episodios* se hace referencia a mujeres que ocupaban puestos de poder real y de toma de decisión. Constituían, sin embargo, una excepción a la regla. Con la llegada de la dictadura franquista, la mujer es apartada sistemáticamente de la esfera pública y relegada al espacio doméstico. En estas novelas memorialistas, en realidad, la inmensa mayoría de los personajes femeninos son mujeres a pie de calle. Así ocurre con las tres protagonistas respectivas de *Inés y la alegría*, *Las tres bodas de Manolita* y *La madre de Frankenstein*.

Al retratar sobre todo a mujeres comunes en su quehacer diario, Grandes busca dejar constancia del «heroísmo cotidiano y nunca reconocido de tantas mujeres solas —viudas de la guerra o de la guerrilla, esposas de hombres presos o en el monte—, que consiguieron alimentar a sus hijos, a sus nietos, criarlos, verlos crecer y sacarlos adelante en unas condiciones de hostigamiento atroz, sistemático» (*El lector de Julio Verne*, p. 412), según sus propias palabras<sup>12</sup>.

#### 4.2.2. El sexo de la fortaleza

Enfermedad, pecado y delito se daban la mano en la sociedad y el sistema penal franquista. Como ha indicado la propia escritora, la represión tuvo enormes efectos en la intimidad de los ciudadanos de a pie, ya que condicionaba su vida privada y limitaba o anulaba su disfrute del placer sexual. Las prácticas represivas moldearon las conciencias, sentimientos y comportamientos de los españoles durante

<sup>12</sup> Por poner un solo ejemplo, gracias a la ayuda de su criada, Experta, Guillermo García consigue sobrevivir en la inmediata posguerra cuando se ve obligado a cambiar de identidad: «Ella seguía siendo el único puente entre mis dos vidas [...]. [S]in Experta no habría ido a ninguna parte, y sólo podía paliar con el bien más barato, el dinero, una deuda que jamás podría saldar» (*Los pacientes del doctor García*, p. 268). Esta mujer sencilla, que no puede dejar de llamarle «señorito», logra hacerle llegar objetos valiosos del piso familiar en el barrio de Salamanca para que el joven pueda empezar una nueva vida. Además, encuentra para él un alojamiento seguro en una pensión en Vallecas y le anima con su cariño en un momento especialmente duro, pues Guillermo se siente un cobarde por haber sobrevivido a la derrota republicana (pp. 253-255).

décadas, impidiendo a muchas personas ser felices<sup>13</sup>. En aquel entonces, la diversidad sexual sin fines reproductivos era considerada pecado y, en la lógica del sistema nacionalcatólico, delito.

En este contexto, las mujeres sufrieron una doble minorización<sup>14</sup>. Durante la posguerra se vieron obligadas a llevar una existencia de parias al ser expulsadas de la esfera pública, a la que apenas habían comenzado a tener acceso en los años treinta, y condenadas a una existencia limitada y limitante. De este modo, se les negaron los nuevos derechos conquistados durante la Segunda República. Como señala Paul Beatriz Preciado:

A principios de los años treinta, la República española lleva a cabo algunas de las transformaciones democráticas más radicales de Occidente: inviste a la primera mujer ministra, Federica Montseny, despenaliza el aborto, amplía [*sic*] el derecho del sufragio activo a las mujeres, impone la enseñanza popular obligatoria, reforma la justicia en un primer intento de reconocer los derechos humanos (2019, p. 85).

Con la llegada de la dictadura pierden todos los derechos obtenidos y se ven inmersas en la biopolítica franquista, orientada a la producción de cuerpos femeninos dóciles. La moral religiosa y las leyes se fusionan en un control penal del «pecado». En el caso de las mujeres, sus cuerpos y sexualidad eran sometidos a escrutinio desde la infancia, llegando incluso a la aberración de detenciones preventivas de menores. Desde las instituciones se recurría a argumentos misóginos sobre comportamientos de desorden de género, acusando a las y los sospechosos de «peligro de corrupción moral» de la sociedad (algo que las mujeres

<sup>13</sup> Declaraciones durante la presentación en la sede central del Instituto Cervantes del libro *Derecho penal franquista y represión de la homosexualidad como estado peligroso* de Guillermo Portilla Contreras el 28 de octubre de 2019.

<sup>14</sup> A la condición de mujeres y «rojas», se le pueden sumar otras, como la de origen humilde. Este es el caso, por ejemplo, de Manolita, que es estudiada como ejemplo de resiliencia en un trabajo de Lucía Touriño Aguilera (2014). A estos factores se pueden sumar otros, como la orientación sexual. Por ejemplo, en el caso de las lesbianas, su experiencia tuvo una doble invisibilización: como mujeres y como homosexuales.



compartían con los homosexuales varones)<sup>15</sup>. La interacción sexual entre mujeres era concebida como inadecuada porque se pensaba que las «orientaba» hacia la prostitución. En todo caso, ellas eran consideradas las únicas responsables y culpables, y tratadas al mismo tiempo con rigor y paternalismo. En el epílogo a *La madre de Frankenstein*, Almudena Grandes declara que esta obra es, en este sentido, un homenaje a su sufrimiento:

Una novela que también aspira a contar la vida de muchísimas mujeres españolas, todas distintas y todas semejantes, todas sometidas por igual a una de las consecuencias menos visibles, menos consideradas, de la larga dictadura del general Franco. La alianza entre el Estado y la Iglesia Católica desató sobre ellas una represión íntima, invisible en apariencia, que las encarceló por dentro e intervino su vida privada, que coartó ferozmente su libertad para impedir que fueran felices mientras trabajaban como mulas a cambio de salarios de hambre y sin derechos de ninguna clase, que las indujo a avergonzarse de su propio cuerpo hasta el punto de convertir la manga corta en un pecado.

En memoria de todas esas mujeres, que no pudieron atreverse a tomar sus propias decisiones sin que las llamaran putas, que pasaron directamente de la tutela de sus padres a la de sus maridos, que perdieron la libertad en la que habían vivido sus madres para llegar tarde a la libertad en la que hemos vivido sus hijas, he escrito este libro (pp. 549-550).

Un ejemplo sintomático de tal situación de vulnerabilidad lo encontramos en el personaje secundario de María Aránzazu, una amiga de Guillermo en *Los pacientes del doctor García*. Ya a una edad madura se ve obligada a casarse, aunque en realidad no lo desea, porque como mujer carece de ningún otro recurso para tener una vida propia. Cuando así se lo confiesa a Guillermo, se le saltan las lágrimas. Él reflexiona entonces: «Yo sabía que no lloraba por mí, sino por ella

<sup>15</sup> Las relaciones homosexuales se consideraban «escándalo público» aunque se llevaran a cabo en la esfera de la intimidad. Según muchos jueces que dictaron sentencia, los hombres homosexuales eran «altísimamente peligrosos», pero si estaban casados el matrimonio se consideraba un atenuante (Portilla Contreras, 2019).

misma, por la derrota que suponía un matrimonio en el que expiraban sus pequeños vicios, la mezquina libertad de su vida de soltera» (p. 270). Efectivamente, María Aránzazu decide renunciar a sus limitadas libertades de célibe para librarse del estigma social que suponía en la época la soltería femenina.

Un ejemplo del doble rasero imperante respecto a la sexualidad de mujeres y hombres lo encontramos en estas palabras de Roberto el Orejas:

Chata era única. Tenía mucha imaginación, siempre estaba dispuesta, y ni siquiera en un burdel era fácil encontrar una chica tan impúdica y lasciva como ella. Pero disfrutar de esas cualidades era una cosa y casarse con aquel putón, sobre todo en la nueva España, donde lo que se esperaba de un hombre de verdad era que ofreciera su brazo a una señora discreta y piadosa para ir a misa los domingos, otra muy distinta (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 441-442).

El ciclo memorialístico reconstruye ficcionalmente las prácticas en la *doxa* y el *habitus* dominante en la posguerra mediante la recreación de gestos, costumbres, detalles de la vida cotidiana y discursos sobre los cuerpos y la sexualidad, así como la agencia —entendida en los términos de Langle de Paz (2018)— de las resistentes. En efecto, aunque la vida política, social e incluso privada estaba sujeta al control social y penal, las protagonistas «positivas» del ciclo ficcional se distinguen de otras mujeres por estar dotadas de capacidad de acción a pesar de la exclusión y violencia de las que son objeto.

### *Golpes y heridas*

*Episodios de una guerra interminable* recoge experiencias femeninas que han carecido durante siglos de visibilidad y representación en la literatura canónica. Tales experiencias se narran, por añadidura, desde la perspectiva en primera o tercera persona. Así, uno de los temas que se recogen en esta recreación de la posguerra española es la violencia de género, es decir, aquella dirigida contra las mujeres por el mero hecho de serlo. Presentaré a continuación varios ejemplos extraídos de las novelas.

En un determinado momento durante su estancia en el valle de Arán, la protagonista de *Inés y la alegría* se convierte en chivo expiatorio del grupo de militares alojados en la casa del alcalde de Bosost. Inés es acusada de traición y, siguiendo la norma patriarcal, la simple sospecha convierte a la mujer en culpable. Como reconoce el propio Galán: «[M]e vengué en Inés de la decepción de aquella mañana. Quizás, todos nos vengamos en ella de la trampa en la que habíamos quedado atrapados» (p. 373). La acusación resulta serlo doblemente: por parte del grupo, por un lado, y de su amante Galán, por otra, quien sospecha que lo ha engatusado sexualmente. La joven se enfrenta, pues, a un estereotipo misógino: el de la mujer fatal, que recurre a su potencial erótico para lograr sus malvados fines. De hecho, es acusada por Galán de ser «demasiado ligera de cascos», de «entregarse al primero que llega», reforzando así el constructo cultural de la «pureza» como garante de la virtud moral de la mujer. Inicialmente Inés reacciona con una actitud de sumisión: «Yo me habría arrastrado con ganas, ojalá hubiera podido arrastrarme ante él [ante Galán]» (p. 385). Pero más tarde protesta con energía y demuestra que no es una traidora, ganándose a partir de entonces el reconocimiento del colectivo militar:

[E]ntonces era todavía, y sobre todo, la cocinera de Bosost, [...] la que había cazado a Galán, primero follando como ya no follaban las mujeres en España, y después, errando el tiro para acertarle a una campana que acabó salvándole la vida. Esa era yo, y era famosa, tanto como para expedir certificados públicos de salvación (p. 525).

Este episodio misógino es presentado, sin embargo, como una excepción entre los exiliados españoles en Francia. Estamos, en mi opinión, ante una idealización de esta microcomunidad, pues resulta históricamente inverosímil que las mujeres o los homosexuales no fueran objeto de violencia dentro de las propias filas de los comunistas<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Respecto a la violencia de género, hay alguna alusión directa en las novelas. La primera se refiere al doble rasero con respecto a la moral sexual imperante en el PCE («un entorno tan machista como la realidad, que no la teoría, del Partido Comunista de España en los años cuarenta», p. 468) a la hora de juzgar los comportamientos de hombres y mujeres. En la ficción *Pasionaria* es juzgada en el seno de su propio partido por su vida privada. El hecho de que una mujer casada tenga una larga aventura

Las novelas recogen otros tipos de excesos. Así, en *Los pacientes del doctor García*, somos testigos de un caso de violencia de género en el marco de la institución matrimonial. La argentina Simona, futura esposa de Manolo, arrastra tras de sí una «historia que había convertido a la pebeta más linda de Balvanera en una fiera salvaje» (p. 624). El trauma del maltrato se deja entrever en su comportamiento:

Simona era una mujer triste y, sobre todo, asustada. Tenía miedo, y por eso rechazaba a los hombres que se le acercaban, pero su hosquedad, aquella brusca manera de exigir que la dejaran en paz, la facilidad con la que desemboscaba en una violencia verbal fronteriza con el insulto, no era un rasgo de su carácter, sino una cicatriz fea, profunda, que supuraba por una herida infectada (pp. 624-625).

En efecto, Simona ha sido objeto del maltrato físico y psicológico que le infligió su marido. Así lo explica ella misma:

Cada vez me dejaba más tiempo allá con sus hermanas, que me vigilaban como si fuera una res [...]. Y cuando Renato se enteró de lo que había hecho, me agarró a golpes y me machucó dos costillas. Eso fue sólo el principio.

Fue un principio muy largo, muy tenebroso, que se prolongó durante siete años de la vida de una mujer joven que retrocedió a la infancia casi sin darse cuenta, hasta que se halló sometida a la voluntad absoluta de un hombre que disponía de su vida como si fuera su padre. Renato [...] la premiaba, la castigaba sin valorar sus acciones, según el capricho de su voluntad. Y Simona, la hija rebelde, [...] se rindió a la autoridad de aquella bestia sin llegar a entender por qué lo hacía, porque le daba demasiado miedo preguntárselo. [...] Entonces, y siempre, los besos, el sexo, los mimos, se alternaban con los golpes, y las palabras de amor más apasionadas, más tiernas, cuanto más oscuras eran las manchas estampadas en su piel. Simona se acostumbró a vivir así, confundió el terror con la culpa, llegó a sentirse responsable de lo que pasaba (pp. 629-630).

con un amante más joven que ella es considerado un escándalo por sus camaradas. Un hecho vergonzoso a ocultar, cuando los hombres en su misma situación eran aclamados por ello.

La espiral de maltrato continúa hasta que llega un punto en que la joven se plantea suicidarse:

La muerte le parecía un bálsamo pacífico, indoloro, un destino preferible a la vida, y aquella conjura le devolvió el aliento, la entereza precisa para comprender el perverso mecanismo que había logrado sujetarla a una cadena cada vez más corta. [...] La contrapartida fue descubrir que no quería morir, aunque durante mucho tiempo creyó que nunca encontraría la salida del laberinto (p. 631).

Finalmente, logra deshacerse de su maltratador y comenzar una nueva vida junto a Manuel. En las obras del ciclo las mujeres víctimas de violencia de género no terminan traumatizadas y bloqueadas por dicha experiencia, sino que consiguen rehacer sus vidas. Siempre, eso sí, gracias al amor de sus parejas masculinas. Este tipo de desenlace corrobora el mito de la omnipotencia del amor romántico<sup>17</sup>.

### ¿Cuánto vale tu cuerpo?

En numerosas ocasiones los personajes femeninos son objeto de violencia sexual debido a su condición de extrema vulnerabilidad como parias por partida doble. Por ejemplo, las mujeres que como Manolita visitan a sus novios o familiares en Porlier sufren acoso por parte de los guardas, que las someten a manoseos cuando las registran antes de dejarlas entrar a la prisión. La joven protagonista de la novela debe pasar por esta humillación cada vez que se encuentra con Silverio (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 258-259). El mutuo apoyo frente a esta repugnante experiencia y el sentido del humor facilitan a las chicas el hacerlo más llevadero.

En situaciones de miseria extrema, la mercantilización del propio cuerpo supone a veces la única posibilidad de supervivencia para muchas mujeres, al estarles vedado el acceso a otros recursos materiales. Por ejemplo, las niñas internas en el colegio Zabalbide —donde ingresan las dos hermanas de Manolita— pasan tantas penurias que

<sup>17</sup> Sobre la articulación de las emociones, véase el capítulo 3, y en concreto la sección «3.3.2. Amor romántico».

algunas acceden a prostituirse con las estudiantes externas a cambio de comida (*Las tres bodas de Manolita*, p. 361). Cuando el hambre se hace patente, la propia Manolita se ve obligada a recurrir a su cuerpo como última fuente de subsistencia: se ve forzada a «comprar el pan como lo hacían la mitad de las chicas del barrio, enseñándole las tetas a Jero, el hijo tonto de la panadera de la calle León» (p. 74). Para sacar adelante a las tres criaturas que tiene a su cargo, la muchacha combina varios trabajos extremadamente precarios: borda, hace recados y limpia los cristales de la tienda de un anticuario, quien también se aprovecha de la estrechez de las hermanas Perales para engañarlas de manera sistemática en la compraventa de objetos de valor.

Con todo, la violencia sexual no pasa necesariamente por la transacción económica. En esta misma novela, el personaje secundario de Eladia es objeto de acoso por parte de Trinidad, el tipo que chulea a su abuela. Obligada a convivir con él bajo el mismo techo desde su infancia, la muchacha pronto empieza a comprender que ella es su siguiente objetivo sexual: «A los doce años, la segunda Eladia Torres Martínez aprendió lo que era el terror» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 567), «[h]asta que un día no lloró más, porque el terror se había infiltrado en su piel» (p. 568). La niña aprende a fortificarse en su dormitorio cada noche ante las amenazas y ataques continuos del indeseable. Tras esta experiencia traumática, cuando con el tiempo se convierta en una mujer de gran atractivo, se jurará a sí misma no permitir jamás que un hombre la explote sexualmente. Se resiste a experimentar la cosificación y desprecio social a los que se exponen las mujeres cuando acceden a prostituirse<sup>18</sup>.

Al igual que en el caso ya comentado de Simona, la rabia de Eladia alimenta su energía en la vida cotidiana (especialmente cuando baila), pero no logra mitigar un dolor interior del que le resulta imposible deshacerse. El miedo a su propia vulnerabilidad la martiriza y hace de su carácter un tormento para otros. Ante un mundo que se ha mostrado desde el principio radicalmente hostil hacia ella, la muchacha se vuelve

<sup>18</sup> Un ejemplo de este fenómeno lo encontramos en una conversación entre varones, cuando Juan Garrido (el hermano de Alfonso) intenta negociar la compra de la virginidad de la joven Eladia con su supuesto hermano, la Palmera. Este «hablaba de Eladia como si fuera ganado» (p. 125). La chica reaccionará con enorme virulencia ante las insinuaciones de Paco de que podría ser un gran negocio, y no accederá a la propuesta.

[a]gria y arisca, solitaria, violenta consigo misma y con los demás, no se gustaba ni le gustaba el mundo. [...] [S]in dejar de ser hosca, desconfiada, se convirtió en una criatura triste. Aunque no se lo dijera a nadie, a veces se sentía además muy pequeña, frágil como una niña perdida, abandonada a su suerte en un tablero donde los adultos jugaban a un juego cuyas reglas no comprendía (*Las tres bodas de Manolita*, p. 561).

Desde la infancia, el periodo más vulnerable, Eladia se ve inmersa en la espiral sin salida del acoso. Tiene la fuerte impresión de estar condenada a ser explotada sexualmente, como antes lo habían sido su abuela y su madre. Sin embargo, con la Guerra Civil llega también la revolución anarquista, la cual parece ofrecerle, al fin, otros horizontes y otro posible destino:

A tomar por culo el mundo, eso fue lo que entendió [Eladia] bien aquella noche. A tomar por culo las putas, los que explotan a las putas, las dueñas de los burdeles y sus clientes, todo y todos ellos, mi madre, mi abuela y Trinidad, los hombres como él, las mujeres como ellas, a tomar por culo de una vez y para siempre (p. 578).

La conversión política de la joven viene ligada, pues, a la promesa de emancipación de la atávica subordinación sexual de las mujeres a los hombres, padecida en su familia generación tras generación.

Como podemos observar en estos diferentes ejemplos, en la obra de Grandes los personajes objeto de violencia sexual experimentan una rabia que —como se analizó en profundidad en el capítulo anterior— a menudo se convierte en motor de acción. Dicha emoción las impulsa a salir adelante, lo cual evita que se hundan. Sin embargo, si logran salir del atolladero es, en gran medida, gracias al apoyo de otras mujeres.

### *Las locas*

Las limitaciones económicas que experimentan los personajes femeninos se vinculan en gran medida al drástico recorte de derechos de las mujeres que conllevó la instauración del franquismo. Las dificultades

materiales se articulan en concreto en la falta de oportunidades de las protagonistas, a menudo en situación de extrema pobreza como resultado del expolio del régimen a los perdedores de la guerra. La clase social, en su caso, implica además una doble condena. Para algunas de ellas, casarse constituye la única vía para escapar de una situación insostenible. Como explica el protagonista de *La madre de Frankenstein*:

En alguna esquina, difícil de distinguir a simple vista, la historia de Pastora, un matrimonio indeseable como solución, estaba conectada con el destino de María, esa niña que, a pesar de todo lo que había aprendido, se había convertido en la mujer que estaba prevista a base de limpiar, lavar y encalar paredes para borrar las huellas de los dedos manchados de mierda de las enfermas mentales. *Para las mujeres pobres, con antecedentes, la independencia era muy difícil y la explotación, la humillación, la pobreza, se daban por descontadas* (p. 169; el énfasis es mío).

La vulnerabilidad económica implica una espiral sin fin de trabajos esclavos, de doble jornada, en condiciones precarias, en tareas de limpieza y de cuidados alienantes y agotadoras. Tal es el caso de Manolita.

La marcada división social y el refuerzo del clasismo son representados en los *Episodios* como uno de los rasgos característicos del nacionalcatolicismo. La institución psiquiátrica en la que se desarrolla la trama de la quinta entrega constituye, en este sentido, una metáfora de la maquinaria reproductora de clases:

El manicomio de mujeres de Ciempozuelos era un modelo a escala de la sociedad a la que pertenecía, una miniatura patológica de un país enfermo. Las reglas que se aplicaban sin que nadie las discutiera eran tan rígidas que las enfermas ricas no tenían ninguna clase de contacto con las pobres, más allá de las consultas de los psiquiatras y la sala de espera del médico general que las trataba a todas. No sólo no compartían personal, ni pabellones, ni patios, ni jardines, sino que hasta comían una comida distinta, que se servía en comedores muy diferentes entre sí. Las pacientes de pago de tercera clase se sentaban a una mesa tan larga como las de las pobres, pero en su comedor sólo había una, cubierta con un mantel y dispuesta en el centro de la estancia,

no dos de madera desnuda, adosadas a las paredes como las de las cantinas. Tampoco se sentaban en bancos corridos, sino en sillas de madera, semejantes a las del comedor de segunda clase. En este último no había una sola mesa, sino varias, con estructura de madera y cubierta de mármol blanco. El estilo de los muebles, el suelo de azulejos, los grandes ventanales enrejados y los pequeños jarrones con flores que alegraban cada mesa, daban a aquella estancia un aspecto agradable e inquietante a partes iguales, como si fuera un café en el que se podía entrar pero del que jamás se lograría salir. Aquí, las pacientes podían comer solas o en compañía de hasta tres mujeres más, según su voluntad, y lo mismo ocurría en el comedor de primera clase. Este, con mobiliario de estilo castellano de madera maciza, aparadores y reposteros decorados con platos de cerámica pintada, grandes espejos en la zona alta de las paredes, parecía más un restaurante que el comedor de un hospital. Ni siquiera en una clínica privada, famosa, carísima, situada a las afueras de la capital del país más rico de Europa, había visto yo una división semejante, salas con treinta camas para las pobres, apartamentos con baño propio para las ricas (pp. 65-66).

Aparte de la desigualdad social se resalta en esta obra otro tipo específico de exclusión vinculada a la diversidad: la discapacidad. La trama evidencia los efectos de la combinación de una enfermedad mental en con el género no masculino, encarnados ambos rasgos en las pacientes del manicomio de Ciempozuelos y, sobre todo, en el personaje de Aurora Rodríguez Carballeira, la esquizofrénica a la que trata el doctor Germán Velázquez<sup>19</sup>. Así describe la hermana Belén, superiora de la Comunidad de las Hermanas Hospitalarias que dirige el centro psiquiátrico, la situación de sus internas:

Están enfermas, están solas, no le importan a nadie. Sufren de una manera que nosotros ni siquiera podemos imaginar aunque las veamos todos los días, y no podemos hacer nada por ellas, limpiarlas, sí, vestir-las, sí, acompañarlas, pero ¿qué es eso? Eso no es nada en comparación con el dolor que padecen, con esa tenaza que las retuerce por dentro y no descansa, y no las deja descansar (p. 132).

<sup>19</sup> Una mujer de más de setenta años, por lo que también forma parte de un grupo social vulnerable debido a su avanzada edad.

Un sufrimiento que no preocupa porque son, de hecho, ciudadanas de segunda categoría. Su condición las condena automáticamente, según el concepto de Judith Butler (2006), a una vida más precaria. Tal y como explica la monja:

Además, nuestras internas sólo son mujeres, y qué le voy a contar... [...] Honestamente le digo, si las cuerdas importamos poco, imagínese las locas, ellas son las últimas de todas las filas. ¿Usted sabe cuántas de nuestras internas son esposas de hombres poderosos que consiguieron ingresarlas aquí para quitárselas de en medio, inhabilitarlas y vivir tranquilamente con sus queridas? Aunque no fuera director de un manicomio masculino, una autoridad como Vallejo nunca aprobaría que las mujeres se beneficiaran de la nueva medicación antes que los hombres (p. 132).

De hecho, en la lucha entre (hombres) poderosos las terribles consecuencias para las enfermas por retirárseles repentinamente el nuevo tratamiento no cuentan.

Germán, recién llegado del exilio en Suiza, hijo de un conocido psiquiatra republicano, se encuentra desconcertado por un mundo social plagado de sospechas, delaciones e inmerso en una obsesiva represión sexual. Sus largas conversaciones con María Castejón, auxiliar de enfermería en su mismo centro de trabajo, le servirán para comprender mejor los mecanismos de funcionamiento del poder en la sociedad franquista en todos sus estamentos y niveles.

Para él, doña Aurora no es una persona sin relevancia, como todo parece indicar a su alrededor. Por el contrario, resulta una persona clave en su vida:

Mi padre y yo nunca habíamos estado tan unidos. Esa fue la principal deuda que contraje en el verano de 1933 con la parricida más famosa de la historia de España, pero no la única. Aurora Rodríguez Carballeira no sólo me descubrió una vocación. También me inspiró cierta confianza en mis aptitudes para desarrollarla. Me demostró hasta qué punto era capaz de apasionarme por los inextricables resortes del comportamiento humano y, más allá de mi profesión, trazó una línea decisiva en mi vida (pp. 53-54).

Esta novela se centra en la interrelación entre los mecanismos estructurales de exclusión que afectaban a colectivos enteros, objeto

de violencia sistemática por razones de sexualidad o género, clase, discapacidad o por motivos políticos. De hecho, los tres protagonistas encarnan distintos tipos de diversidad y comparten la condición de parias.

No es desde luego casual que el escenario en el que se desarrolla la trama sea un manicomio, puesto que «la psiquiatría jugó un papel central en el control y la represión del lesbianismo y la disconformidad de género durante el franquismo» (Fernández-Galeano, 2019, pp. 171-172)<sup>20</sup>. Como señala este autor, las etiquetas de «locos» y/o «monstruos» podían constituir puntos de acceso a las subjetividades que no se acomodaban a la ideología dominante (p. 180). Un ejemplo concreto de este mecanismo lo encontramos en el trato que recibe doña Aurora, «una mujer que para el resto de la sociedad seguía siendo un monstruo, una asesina despiadada» (*La madre de Frankenstein*, pp. 337-338). Solo María y Germán tratan con empatía y humanidad a «aquella loca asesina, [a] aquel monstruo del que la sociedad abominaba» (p. 393). La anciana, de hecho, suma a su dolencia mental la «culpa» de haber sido una mujer moderna para la época. Es decir, con estudios, intereses y opiniones propias, que a su pesar —pues ella es conservadora— representa el modelo de la mujer progresista republicana al que pretendía oponerse el modelo de la esposa y madre abnegada promovido por el franquismo. Como aclara la autora en el paratexto que acompaña a la obra:

En *Usos amorosos de la postguerra española*, Carmen Martín Gaité reproduce un fragmento de un artículo de *El español* que, en 1943, cita a la madre de Hildegart como ejemplo del más indeseable extravío del ideal de «mujer muy mujer», sumisa, hacendosa, beata e incansable paridora de hijos, que promovía la Sección Femenina. [...] Para los propagandistas del régimen franquista, nada habría sido más fácil que averiguar dónde estaba Aurora, pero no se tomaron esa molestia ni

<sup>20</sup> «Los planteamientos políticos pronto se revistieron de una base científicista gracias a los estudios de los psiquiatras Antonio Vallejo Nájera y José Luis López Ibor, fundadores de la Sociedad Española de Psiquiatría, afanados en analizar la homosexualidad y la intersexualidad como enfermedades para las que no dudaron en utilizar técnicas como la lobotomía, las terapias de modificación de la conducta o la castración terapéutica con fines eugenésicos» (Jimeno Aranguren, 2019, p. 188).

siquiera para asustar a las lectoras de las revistas femeninas de la época. Se diría que el modelo de mujer que representaba les seguía dando tanto miedo que preferían hablar de ella en pasado (p. 537).

Una muestra del carácter en gran medida progresista de doña Aurora es el hecho de que María, tutelada por ella en la infancia, recibiera lecciones de educación sexual, algo impensable en la época en la que se desarrollan los acontecimientos de la trama. Muchos años más tarde, la interna será severa y colectivamente castigada cuando se descubra que ha regalado una muñeca sexuada (con genitales) a María, y que en su habitación guarda otros muñecos también dotados de tales atributos. Así lo explica la joven auxiliar de enfermería:

[Y]o, que había aprendido a los cinco años lo que era un pene, y una vulva, y el sexo, y el mecanismo por el que se reproducían los mamíferos, estaba allí callada mientras todas ponían a doña Aurora a parir, mientras la insultaban sin parar, *guarra, monstruo, bruja*, eso la llamaban hasta que una hermana venía a dejar una fuente vacía y llevarse otra llena, y entre tanto me miraban, me acariciaban la cabeza, pero en cuanto que se quedaban solas volvían a insultarla, a amenazarla, a planear lo que iban a hacer con ella (p. 116; el énfasis es mío).

El mismo título de la novela, referencia intertextual a la famosa obra de Mary Shelley, plantea quizás con ironía la idea de doña Aurora como «monstruo» creador de otro «monstruo», es decir, educadora de la niña María como futuro ser sexuado. La mujer no asexuada no se acomodada a la ideología de género dominante en la posguerra. Es por tanto percibida en este paradigma ideológico como un «monstruo»: su sexualidad la vuelve «monstruosa», irreverente por visible, como los «ofensivos» atributos de los muñecos. Lo natural se torna de este modo aberrante.

Según los principios de la eugenesia difundidos en España por Vallejo Nájera —personaje histórico recreado en la ficción— y de los que la propia Rodríguez Carballeira es precursora en la novela, aquellos individuos que no cumplieran con determinados requisitos normativos preestablecidos por el paradigma dominante eran considerados defectuosos, empujados a la esfera de lo abyecto. Podían ser esterilizados, aislados o incluso eliminados (en la tristemente famosa

práctica del nazismo). Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos interpretar la mención del título del grabado número cuarenta y tres de los *Caprichos* de Francisco de Goya que encabeza la obra («El sueño de la razón produce monstruos») como una reflexión respecto a una ideología criminal que, basándose en principios supuestamente científicos y por tanto «objetivos»<sup>21</sup>, cometió violencias atroces en los cuerpos que se percibían como insubordinados o irreverentes en sus comportamientos. La gran paradoja del personaje de doña Aurora estriba en que ella misma, al ser mujer y enferma crónica, es víctima de los supuestos eugenésicos que ha defendido, al mismo tiempo que reproductora de dicho discurso en los fragmentos de la novela donde se recrea su monólogo interior.

#### 4.2.3. Juntas resistiremos

En *Episodios de una guerra interminable* los «rojos» en general y los resistentes en particular se ven rodeados de desprecio e incluso en ocasiones son objeto de un odio abierto, dos emociones que determinan y enfatizan su «inferioridad». La reacción de los miembros del colectivo a dicha situación es transformarla —como hemos analizado en el capítulo 3— en vínculo. En este sentido, cabe recordar que uno de los factores constitutivos de la categoría de paria es, según Arendt, su régimen afectivo.

El vínculo femenino, en concreto, va a resultar decisivo para la supervivencia y trayectoria vital de las mujeres protagonistas de las ficciones memorialistas de Almudena Grandes. Hecho quizás no casual, si recordamos que supone una de las soluciones transitorias a las que recurren las mujeres cuando se enfrentan a los límites que les impone el patriarcado, de acuerdo con el estudio de Teresa Langle de Paz (2018).

Así ocurre en todas las novelas de la serie. Por ejemplo, en *Inés y la alegría*, la protagonista establece un lazo afectivo con las siguientes mujeres: su prima Florencia (la «oveja negra» de la familia), su vecina

<sup>21</sup> Sobre las críticas feministas al culturalmente construido carácter «objetivo» de la ciencia véase, por ejemplo, Donna Haraway (2019).

Aurora, la criada Virtudes, su amiga Montse a partir de la estancia en Bosost y su cuñada Adela. Cada una de ellas representa una etapa diferente en el proceso de toma de conciencia por parte de la joven.

El escándalo que provoca en sus parientes la prima Florencia, con su comportamiento «inmoral e irrespetuoso» para con su entorno familiar burgués, y la secreta complicidad que siente Inés con ella supone el primer indicio de que esta última se convertirá en la segunda oveja descarriada de esta familia «de gente de bien». Por su parte, Aurora la pone en contacto con el mundo del Lyceum Club y de las mujeres progresistas del Madrid de los años treinta. Gracias a Virtudes, Inés adquiere conciencia de clase y pasa a la acción política montando nada menos que un puesto del Socorro Rojo en su propio apartamento durante la Guerra Civil. Adela, la esposa de su hermano Ricardo, será su única amiga y pilar de apoyo durante el durísimo periodo de la represión franquista en la inmediata posguerra.

El vínculo emocional con cada una de estas mujeres expande los horizontes mentales y vitales de la protagonista, permitiendo su desarrollo afectivo e ideológico y orientándola hacia una mayor libertad de acción y, sobre todo, de elección. El lazo afectivo entre mujeres moldea las actitudes y a la larga resulta portador de empoderamiento. En definitiva, la narración destaca hasta qué punto la identidad individual solo puede plantearse en un «en relación con» —el concepto de agencia y de «yo» sin límites claros de Langle de Paz (2018)—, en un proceso continuo de influencias mutuas.

La ausencia de vínculo es justo lo que más echa de menos Inés cuando es obligada a recluirse en un convento como castigo tras el final de la contienda:

Ni siquiera tenía a alguien cerca para hablar, para compartir mi sufrimiento, para planear una fuga imposible o reírme de mi propia desgracia. Eso, que parecía tan poco, era lo que echaba de menos de la cárcel, aquel infierno donde, sin embargo, yo era una persona, tenía un nombre y una historia, ideas, amigas, opiniones sobre lo que nos estaba ocurriendo y curiosidad, oídos para escuchar lo que opinaban las otras. En Ventas, yo hacía cosas por mí y cosas por las demás, pero en el convento no era nada, no era nadie. No me interesaba nada. No le interesaba a nadie (*Inés y la alegría*, p. 127).

El aislamiento y la alienación en una comunidad radicalmente distinta, basada en la disciplina y el acatamiento de órdenes inherente a las relaciones jerárquicas, contrastan fuertemente con los vínculos que Inés había establecido en el entorno político-cultural de la izquierda anterior al conflicto bélico. Como la mayor parte de los protagonistas de la serie, solo el lazo emocional con otros logra salvar al personaje del agujero negro en el que se encuentra.

Una experiencia similar, pero mucho más alienante debido a su temprana edad, la experimenta Isabel, hermana menor de Manolita, en el colegio vasco donde viven —y son explotadas en muchos casos— hijas de republicanos. En un principio la muchacha es capaz de establecer un vínculo con otras dos compañeras de su grupo. Pero el sistema semipenitenciario del centro, con sus rutinas, valores y preceptos, termina anulando a las tres pequeñas rebeldes y obligándolas a asimilarse a la masa anónima, abúlica y sometida de alumnas «ejemplares». Los principios que se promueven en esta institución educativa son la competitividad, la subordinación al poder y la delación. «No es justo que los hijos paguen por las culpas de sus padres» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 338), reflexiona la madre Carmen, distanciándose de esta norma impuesta en su colegio y, deducimos entre líneas, en la sociedad del momento.

Gracias al vínculo con esta monja, Isabel consigue escapar parcialmente de tan abrumadora alienación. Carmen es una mujer joven y culta que cierto día advierte el grave problema de salud de la joven interna, quien tiene las manos destrozadas de lavar con sosa manteles para hoteles y restaurantes, tarea asignada al grupo de su edad en el colegio. Para ayudarla, la religiosa solicita que la curen en la enfermería y durante la convalecencia surge la amistad entre ambas. Más tarde, la adulta despierta en la niña interés y pasión por la música clásica al tocar en su presencia el órgano destinado al acompañamiento del coro infantil. Ante Isabel se abre la posibilidad de desarrollo de un mundo interior propio, cuya destrucción está precisamente entre los objetivos de la máquina disciplinaria en la que las hijas de los represaliados viven inmersas.

En esta novela del ciclo se evidencia una vez más que la ruptura del vínculo relacional es la base principal de la alienación humana. Pilarín, la hermana pequeña de Isabel, le transmite el mensaje que ella misma ha recibido: «[L]as amistades particulares son cuando una madre, por

ejemplo, quiere mucho a una niña, pero mucho mucho, más que a las otras, y sólo se ocupa de ella. La hermana Gracia dice que es muy grave, como un pecado, porque ellas tienen que querer a todas igual» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 356). En realidad, se trata de crear una distancia que destruya la autoestima de las niñas y las vuelva dependientes de la evaluación continua por parte de las monjas. Un sometimiento total del que logra escapar parcialmente Isabel Perales gracias a la complicidad, el cariño y la lealtad de la madre Carmen. Es por ello por lo que al despedirse,

[Isabel] lloró de pena y emoción, por la pérdida de aquella belleza que le ensanchaba el corazón, por la nostalgia del cariño de su amiga. [...] Pero no se rebeló, ya no podía. Un año en Zabalbide había desterrado de su ánimo la memoria de la rebelión, el sentido de la justicia y hasta el impulso de la rabia [...]. Se limitó a sentirse culpable. Era la única educación que había recibido desde que llegó a aquel lugar (p. 362)<sup>22</sup>.

El colegio Zabalbide, de forma semejante al centro psiquiátrico de Ciempozuelos, constituye una metáfora del funcionamiento de la propia sociedad española del momento, de manera que estas dos figuras —Isabel y Carmen— pueden interpretarse asimismo como una pequeña comunidad de resistentes dentro de un sistema opresor. Su amistad y vínculo no durarán mucho, puesto que, al percibir el lazo afectivo que las une, las otras monjas pondrán medios para separarlas definitivamente: destinan a la madre a otro convento, mientras que la chica debe regresar a su alienante rutina previa. Pero el asunto no se cerrará así. La madre Carmen decide ir a buscar a Manolita y hacerle una visita rápida a su paso por Madrid para advertirle del grave peligro

<sup>22</sup> La despedida entre ambas deja entrever la posibilidad de un amor homoerótico, pues la madre la besa en los labios y a continuación en la frente. De hecho, hoy se considera que «[o]tro lugar en donde se ejercía el más estricto adoctrinamiento pero, a la vez, estaba el terreno abonado para el surgimiento de conductas homoeróticas eran los colegios religiosos» (Montagut, 2019, p. 142). Como señala Cecilia Montagut, el lesbianismo era percibido como una amenaza por el régimen franquista porque implicaba autonomía (al prescindir del modelo masculino) y un modelo de sexualidad no reproductiva.



que corre su hermana si continúa internada. En consecuencia, logra de este modo salvar la salud física y mental de la niña.

El vínculo femenino se desvela, de este modo, como un *locus* afectivo-emocional que permite a las mujeres sobrellevar su existencia de parias<sup>23</sup>. De hecho, puede considerarse sin duda un tipo de resistencia emocional<sup>24</sup>, pues «los afectos de las mujeres y la porosidad de los límites entre la amistad y el amor [...] eran difíciles de controlar dada la permisividad social respecto a la “intimidad” entre amigas» (Fernández-Galeano, 2019, p. 167).

#### 4.2.4. Comunidades femeninas

Como podemos observar, el lazo emocional entre dos mujeres aparece representado en estas novelas con frecuencia como un elemento fundamental para la constitución del sujeto-mujer. Pero su significación no termina ahí, sino que evoluciona a lo largo de las obras a partir de la relación entre individuos particulares a un «nosotras» entendido como colectividad. De este modo, la comunidad femenina se erige como un espacio con un potencial aún mayor de resiliencia<sup>25</sup>. Para Joana Sabadell-Nieto y Marta Segarra, la comunidad es el lugar donde el individuo ya no puede ser entendido como indivisible y totalmente

<sup>23</sup> Otro ejemplo de este mecanismo es el arranque de generosidad y solidaridad femenina en el que Eladia le entrega a Manolita la enorme cantidad de dinero que esta necesita para pagar su boda, definitiva y real, con Silverio (*Las tres bodas de Manolita*, p. 634).

<sup>24</sup> Las resistencias emocionales son definidas como «procedimientos delicados que elabora la gente tales como comportamientos, ideas, acciones, gestos, rumores, materiales, fotografías, canciones, olores, *performances* o palabras y que, provistas de afectividad, desafían potencialmente las diferentes formas de poder, estructural o normativo, y los regímenes emocionales que los sustentan» (Rosón y Medina Doménech, 2017, p. 420). Este concepto podemos ponerlo en relación con el de agencia y resiliencia emocional de Langle de Paz mencionado previamente, aunque este se refiere al presente y el de María Rosón y Rosa Medina Doménech al pasado histórico.

<sup>25</sup> Según el diccionario de la Real Academia Española, la resiliencia es la «capacidad de adaptación de un ser vivo frente a un agente perturbador o un estado o situación adversos». Por mi parte, entiendo por resiliencia los mecanismos y estrategias de adaptación y supervivencia de los seres humanos en una situación opresiva.

autosuficiente (2014, p. 9). Ello pone en evidencia nuestra vulnerabilidad, así como el vínculo de lo político con el cuerpo y la sexualidad. De hecho, ni el «yo» ni el cuerpo tienen fronteras nítidas, de acuerdo con Langle de Paz (2018).

#### *En el exilio*

Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en *Inés y la alegría*. En esta obra destaca el rol que se autoasignan las mujeres —individual y colectivamente— dentro del microsistema social del grupo de exiliados comunistas en Francia. Durante su estancia en Bosost, Inés se hace amiga de Montse, y ambas terminarán integrándose en el círculo femenino de exiliados españoles de Toulouse<sup>26</sup>. Cinco mujeres, esposas de algunos de los militares de Arán, deciden montar juntas un restaurante que funciona como una cooperativa: todas aportan su trabajo y se reparten los beneficios. Como comenta con envidia Adela, la cuñada de la protagonista, al visitar por primera vez Casa Inés: «Da gusto veros a todas, trabajando juntas, tan bien organizadas, tan coordinadas, ¿no?, y sin ningún hombre...» (p. 442). El negocio de restauración que llevan a lo largo de varias décadas constituye una iniciativa de carácter emancipador que les otorga autonomía como sujetos femeninos, independencia económica de sus maridos y, sobre todo, una red de solidaridad emocional que las ayuda a salir adelante pese a su difícil situación como esposas de activistas. Por ejemplo, se acompañan mutuamente durante los partos en ausencia de sus cónyuges:

Dos días antes de que yo saliera de cuentas, [Galán] se marchó otra vez, y cuando llegó el momento fue Amparo quien volvió a sentarse a la cabecera de mi cama, para ofrecer a mis uñas las palmas de sus manos. También nos hicimos expertas en partos, porque yo no era la única, y ellos venían, nos dejaban embarazadas, se marchaban, llegaban a tiempo de ver nacer a sus hijos o los conocían mayores, algunos nunca, y nosotras paríamos sin sentirnos solas del todo, acompañadas por otras mujeres a las que habíamos acompañado mientras parían solas (p. 625).

<sup>26</sup> Experiencias descritas en la segunda y tercera parte de la novela, respectivamente.

Así se presenta en otra entrega de la serie la relación de Inés con sus compañeras de la cooperativa: «Ellas, esas cuatro mujeres a las que ya no consideraba sus socias o sus compañeras de trabajo, ni siquiera sus amigas, porque a aquellas alturas eran mucho más que eso, tan parte de su familia como su marido y sus cuatro hijos» (*Los pacientes del doctor García*, p. 680)<sup>27</sup>.

Estas mujeres no quedan relegadas al hogar. Aunque la cocina se relaciona tradicionalmente con la esfera privada, en este caso resulta ser además lugar de encuentros de carácter político, es decir, de relevancia en la vida pública. De hecho, Inés se convierte con el tiempo en una figura de referencia obligada entre los comunistas españoles en el exilio<sup>28</sup>.

Por otra parte, la presencia de una comunidad específicamente femenina dentro de la comunidad de exiliados puede explicarse en otros términos. El contrato social, aunque supuestamente incluye a todos, sería en realidad —según explica Celia Amorós— un pacto constituyente de fratería que de entrada excluye a las mujeres por su condición de tales (2000, p. 29). Se trata del fenómeno del falso universalismo (Bourdieu, 2006, p. 102), es decir, aquel discurso que al referirse a la igualdad como un rasgo general borra las huellas de las limitaciones que existen en la práctica al acceso real a los derechos, reservados tan solo a una parte de la sociedad. El pacto social incluye para Pateman (1995) una cláusula esencial, que es el contrato sexual. Son la cara y cruz de la misma moneda y fundan, respectivamente, la esfera pública y la privada. La textura de la vida social tendría de este modo su base en la reciprocidad entre varones y en las mujeres como objeto de intercambio (Bourdieu, 1998). Como subraya Amorós (2000), en nuestras sociedades sigue vigente lo esencial del imaginario

<sup>27</sup> Adela termina incorporándose a este grupo con sus visitas regulares: «Tu madre es una compañera» explica Galán al hijo de esta, Ricardo, «[I]o que pasa es que ella todavía no lo sabe» (p. 662).

<sup>28</sup> Cuando reciben la visita de los altos dirigentes del PCE en la casa de Bosost donde se aloja el alto mando militar de uno de los cuerpos de la UNE, Inés decide servir en último lugar a los ilustres invitados para darles a entender que los combatientes se sienten abandonados por la dirección y que ella, cocinera o no, desde luego está de parte de los militares. A este respecto, podemos pensar en cocina y lectura como lugares atípicos de resistencia en contextos de represión política, idea que desarrollé en el capítulo 1.

del contrato sexual: los varones son sujetos del cambio, mientras que las mujeres somos «pactadas».

Teniendo esto en cuenta, cabe destacar que en *Inés y la alegría* el grupo de mujeres situadas en el centro de la narración no son «pactadas», sino que eligen a la par que son elegidas, tienen conciencia política y son mujeres de acción. Son esposas y madres, sí, pero gracias a su actividad laboral conjunta logran imponer determinados límites a las normas tanto dentro del grupo (aquello que afecta al pacto social) como a sus relaciones de pareja (es decir, el pacto sexual). Conforman una comunidad femenina de elección que refuerza recíprocamente su posición individual y colectiva, permitiendo el replanteamiento de las normas vigentes en el grupo, al menos tal y como se recrea en el mundo ficcional. Se destaca de este modo la importancia de los espacios de acción femenina exclusiva, los cuales resultan, como bien sabemos, imprescindibles a la postre para terminar con el fenómeno político estructural de exclusión consistente en que «otros hablen en nombre de las mujeres» (Amorós, 2000, p. 44).

Hasta qué punto esta comunidad ha jugado un papel destacado en la resistencia femenina es algo que averiguamos al final de la novela, cuando Inés afirma que:

Habíamos vivido muchos años cuesta arriba, y aquella pendiente había sido tan dura, que ninguna de nosotras pudo concederse a sí misma el alivio de ablandarse un milímetro hasta que terminó el último.

Entonces sí.

Entonces, cuando nos resignamos a que por fin se hubieran cumplido nuestros deseos, lloramos todas juntas lo que no habíamos llorado en treinta años (*Inés y la alegría*, p. 668).

### *En torno a las cárceles*

Por una experiencia parecida a la de Inés pasa la protagonista de la tercera novela del ciclo, Manolita. Comenzará a entender el mundo y a sí misma de manera bien distinta a raíz de su integración en la red femenina de apoyo y ayuda mutua que se articula en torno a dos centros penitenciarios, Porlier y Ventas. Allí conocerá a Rita y entablará

amistad con ella, pasando a formar parte de la comunidad emocional de esposas, hermanas, madres o hijas de presos y presas antifranquistas. Todo un colectivo de parias conscientes de su situación de exclusión, que crea sin embargo un *locus* propio de resiliencia emocional y práctica. Con sorpresa, Manolita se percatará cierto día de que:

La cárcel de Ventas [...] se parecía mucho a la de Porlier. Los hábitos de las monjas representaban una diferencia insignificante en comparación con el hacinamiento, los reglamentos y la suciedad que producía un olor distinto al de los presos, pero igual de pestilente. Por lo demás, había menos reclusas condenadas a muerte pero, a cambio, muchos bebés que enfermaban para desaparecer en la enfermería sin que nadie volviera a verlos ni vivos ni muertos, y otros que morían todos los días, a menudo de hambre, en los brazos de madres que agonizaban del mismo mal. A ambos lados de las rejas, había también mujeres sabias que sonreían a la adversidad [...]. En abril del 40, cuando empecé a ir por allí, me encontré con varias conocidas de Porlier, entre ellas algunas que habían traspasado la barrera de la clandestinidad con tan mala suerte que las había desembarcado al otro lado del pasillo. Me alegré de ver a las primeras y lamenté la mudanza de las segundas *como si fueran viejas amigas, antes de darme cuenta de que, en realidad, no eran otra cosa* (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 169-170; el énfasis es mío).

Los colectivos femeninos en torno a los centros de reclusión se auto organizan para posibilitar, una vez más, un intercambio afectivo-emocional que fomenta la resiliencia frente a la represión, por una parte, y ante el límite específico que impone el patriarcado a las mujeres, por otra. Así, durante la espera para las visitas se lleva a cabo intercambio de información, se organizan acciones, se gastan bromas y, sobre todo, las mujeres se sostienen unas a otras emocionalmente:

*En aquella comunidad* en la que abundaban las mujeres que se habían criado en las colas de las cárceles, entre otras tan curtidas en la desgracia que se tomaban aquella como una más. Ellas no impresionaban por su dignidad, [...] pero eran más sabias, y no sufrían menos mientras se empeñaban en encontrar temas de conversación, intercambiando en voz alta trucos, recetas, remedios caseros [...], o desmenuzando en un susurro las leyes, los procedimientos procesales,

los reglamentos en los que algunas se habían convertido en auténticas especialistas sin haberse leído en su vida un libro entero. Aquellas mujeres le habían enseñado a Rita a decir tacos, y todo lo que ella me enseñó a mí. Yo me adapté con la misma facilidad a *una rutina en la que la vida triunfó rotundamente* (p. 151; el énfasis es mío).

Y más tarde continúa:

En aquella *comunidad*, las cosas eran así, tan duras y tan frágiles, tan pesadas y tan livianas a un tiempo que a veces, cuando alguna se venía abajo, podía recordar que otras la habían consolado, que la habían ayudado a sentarse en un banco, que la habían cogido de la mano para recordarle que tenía que ser fuerte, pero una semana después era incapaz de identificarlas. La madre de Rita tenía razón. En la cola de Porlier *todas éramos iguales*, todas para lo peor, y *los rostros, los cuerpos, las voces de todas se borraban en una sola, el rostro, el cuerpo, la voz de la cola de la cárcel* (p. 252; el énfasis es mío).

[...] el sol de mayo me calentaba, me calentaban las sonrisas de las mujeres, el eco de sus conversaciones, aquellas baldosas inhóspitas que de repente resultaban acogedoras, familiares como el vestíbulo de mi hogar, *el lugar al que yo pertenecía*. Nunca lo habría creído, pero aquella mañana me sentí bien en la cola de la cárcel, *rodeada de unas pocas conocidas y muchas más desconocidas que formaban parte de mí, como yo era parte de ellas en una comunidad sin apellidos donde el destino había reservado una plaza a mi nombre* (p. 277; el énfasis es mío).

De este modo celebran conjuntamente la noticia de que Mussolini ha sido detenido:

Era demasiado grande, demasiado bueno para unas mujeres que llevábamos cinco años peregrinando de cárcel en cárcel, presas nosotras también como moscas en una tela de araña. [...] Alguien estrelló las palmas de sus manos, y de repente, todas estábamos aplaudiendo a la vez (p. 489).

Manolita explica que si ha sabido salir de los atolladeros ha sido gracias a lo que aprendió en la cola de las cárceles: «[M]i insignificante aspecto de jovencita humilde y sin educación, la fachada que escondía

todo lo que había aprendido en la cola de Porlier, la universidad a la que nadie habría podido negarme el ingreso» (p. 514). Rita y ella entablan amistad en una de esas interminables esperas, donde sus desgracias las acercan pese a tener orígenes sociales bien distintos. En efecto, el intercambio diario con otras personas en una situación semejante termina por crear el vínculo:

Rita y yo no éramos las únicas que nos armábamos mutuamente de compañía para soportar mejor la cola de la cárcel. Todas las mañanas llegaban grupos de mujeres que venían juntas en el metro desde el mismo barrio o desde más lejos [...]. A algunas las saludaba con un gesto, a otras ni eso, pero llevaba su cuenta igual, y no me quedaba tranquila hasta que comprobaba que estaban todas. Sabía que todos los días faltaba alguna, pero si no estaba en mi lista [de conocidas], ni siquiera me asustaba (p. 152).

El mutuo sostenimiento emocional es resaltado en varios momentos de esta novela, pero se destaca en concreto el acompañamiento en el duelo:

Había contemplado muchas veces escenas semejantes, había protagonizado algunas, y sabía qué aspecto tenían las mujeres a las que yo había abrazado sin conocerlas, jóvenes y mayores, altas y bajas, morenas, rubias, castañas, guapas y feas pero todas iguales, los párpados inflamados, la piel pálida, los labios tirantes y una mirada perdida que nunca hallaba un destino donde posarse. A veces sabía cómo se llamaban, otras ni eso (p. 280).

Del mismo modo se comportan las esposas, novias y familiares de los presos destinados al destacamento de Cuelgamuros, donde estos últimos trabajan para redimir parte de su pena en la construcción del Valle de los Caídos. Allí, en la sierra madrileña, reciben cada domingo las visitas de sus familias. También en torno a Cuelgamuros las mujeres ponen en marcha toda una red organizada de apoyo mutuo. Algunas, como la propia Manolita, se instalan incluso en las cercanías del campamento para estar cerca de sus parejas, pese a las duras condiciones climatológicas y materiales. La solidaridad mutua y el cariño en sus acciones cotidianas harán posible la supervivencia.

### *Desde los márgenes*

Para muchos de los personajes femeninos de Grandes la comunidad de mujeres es a menudo el único espacio de seguridad frente a un entorno hostil, impregnado de valores patriarcales que las empuja a menudo a situaciones de vulnerabilidad extrema, como la pobreza o la exclusión social por ejercer como trabajadoras sexuales. Por ejemplo, el vínculo entre mujeres será lo que haga posible que la familia *sui generis* de Eladia, formada por su abuela, su madre, su tía —todas exprostitutas— y ella misma logre a duras penas salir adelante... hasta el momento en que un hombre, Trinidad, logra romper el vínculo de solidaridad que las unía y las enfrente<sup>29</sup>.

El sostenimiento emocional es elemental asimismo en la comunidad de mujeres del cortijo de las Rubias y otras familias republicanas del pueblo de Nino en *El lector de Julio Verne*. Desde pequeñas poblaciones diseminadas por la sierra de Jaén —donde ellas permanecen cuando ellos se echan al monte— se organiza y se lleva a cabo el apoyo a la guerrilla. Regularmente, esposas, hijas y hermanas de los maquis sufren registros, interrogatorios, detenciones y maltrato, además de atosigamiento económico, por parte de la guardia civil. En medio de tan triste panorama, el cortijo donde se desarrolla parte de la trama de la novela es presentado como un oasis de solidaridad: una casa con seis mujeres —las Rubias, doña Elena y su nieta— que se apoyan las unas a las otras para sobrellevar una vida de vejaciones y aislamiento social<sup>30</sup>. La convivencia entre ellas refuerza el concepto del vínculo femenino como un lazo basado en el respaldo mutuo y la amistad, más allá de la relación consanguínea. De esta manera,

<sup>29</sup> La abuela y Fernanda, la tía, se dedican al cuidado de la niña Eladia y la protegen de la influencia negativa de su madre, toxicómana. Fernanda «[l]a había tenido en brazos más tiempo que nadie. Le había enseñado a andar, a hablar, a comer sola. La había consolado cuando estaba triste, se había reído con ella cuando estaba alegre, la había acompañado cuando estaba sola» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 566). Como podemos ver, el lazo afectivo femenino adquiere de nuevo especial relevancia. Sin embargo, las tres mujeres no consiguen evitar que la muchacha desee una familia normativa con un padre, en cuyo papel la cría proyecta al malvado Trinidad.

<sup>30</sup> Con el cortijo de las Rubias, Almudena Grandes reinterpreta en otros términos la relación entre mujer y espacio público/privado que recoge Federico García Lorca en *La casa de Bernarda Alba*.

al recuperar algunos espacios de acción y emoción fuera del marco institucional del matrimonio, estas narrativas memorialistas recrean estrategias de resistencia y supervivencia a pequeña escala que suelen pasar desapercibidas.

#### 4.2.5. Delito y pecado

Germán, coprotagonista de *La madre de Frankenstein*, expresa de este modo su asombro ante la represión sexual que percibe en su entorno: «¡Qué raro es este país! A la gente no le interesa otra cosa. Espían, critican, piensan mal de los demás, se santiguan porque es pecado, pero no saben hablar más que de sexo, no piensan nada más que en el sexo, es la obsesión nacional» (p. 78). La moral franquista logró implementarse de forma general, entre otros factores, gracias a que «la visibilidad se imponía como mecanismo de control obligatorio» (Fernández-Galeano, 2019, p. 167). Ver y ser visto —incluso de manera potencial, como en el panóptico foucaultiano— se articularon como efectivos mecanismos de (auto)vigilancia, interiorizados por los individuos a través de la norma social. El hecho de no mostrar, en contraposición, era percibido como una actitud altamente sospechosa.

Como ya señalé, las mujeres y sus cuerpos fueron el objeto principal del control social en la época y las principales víctimas de la doble moral, cuyo ámbito legal las castigaba en líneas generales mucho más duramente que a los varones (Jimeno Aranguren, 2019). Con estas palabras describe la situación el doctor Velázquez:

Todo eso era verdad. Pero era una verdad mezquina, sucia, una verdad española. La que sembraba el padre Armenteros en los Cursillos de Cristiandad. La que convertía el sexo en un artículo de estraperlo, el placer en una actividad clandestina, el cuerpo en un objeto de delito. La que vaciaba el corazón de las mujeres como Pastora para rellenarlo con una culpa ajena, implantada a traición, que había matado por asfixia, hacía ya muchos años, la libertad de la que seguía alardeando en vano. La que intoxicaba la imaginación de las muchachas, pintando de negro lo que debería ser rosa. La que humillaba el deseo de sus novios, sometiendo a la humedad rojiza, sórdida, de un sótano perpetuo donde las tinieblas se confundían con la luz del día. *La que desvirtuaba la*

*alegría, convirtiéndola en vicio, la felicidad, convirtiéndola en debilidad, la piel, convirtiéndola en un puente hacia el Infierno. Era una mierda de verdad, la cárcel portátil, de pura mierda, que aprisionaba los sentidos, el cuerpo y la mente de todos los españoles (La madre de Frankenstein, p. 235; el énfasis es mío).*

En este pésimo contexto, delito y pecado se daban la mano —como ha subrayado la misma Grandes en más de una declaración—, y la sexualidad femenina carecía de espacio propio. De las mujeres, de hecho,

no se esperaba que tuvieran sexualidad; se esperaba que toleraran tener sexualidad con el marido como forma de cumplir tareas reproductivas. Por otra parte, estaban las monjas y las solteras, que encarnaban un modelo asexuado del todo. Y, además, estaban las «otras», prostitutas y lesbianas que tenían una sexualidad equivocada. No existe un modelo legitimado de sexualidad femenina durante el franquismo (Montagut, 2019, p. 143).

Como nos recuerdan numerosos estudios al respecto, las mujeres fueron las principales víctimas de las condenas por adulterio, amancebamiento, aborto o uso de anticonceptivos. Estas víctimas no han sido reconocidas como tales aún por la justicia española. Es por ello, quizás, que Almudena Grandes decide que la quinta novela sea, entre otras cosas, un homenaje a ellas (*La madre de Frankenstein*, pp. 549-550).

Sin embargo, si algo tienen en común las protagonistas y muchos personajes femeninos secundarios de los *Episodios* es que deciden no someterse al régimen de verdad —la técnica para Michel Foucault— que impone la dictadura. La mayor parte, de hecho, eligen convertirse en parias sexuales conscientes, aunque en ocasiones pagan por ello el precio del estigma social.

Así, en la quinta novela de la serie, María Castejón es increpada por una enferma del manicomio en el que vive: «Tú eres una puta igual que la madre que te parió, me dijo, que a tu madre la mataron los rojos por puta, reputa y requeteputa» (*La madre de Frankenstein*, p. 88). La acusación se basa, por una parte, en que la madre de la protagonista no llegó a casarse nunca con su padre y, por otra, en que ella misma mantuvo relaciones con un señorito que la abandonó cuando se quedó

embarazada. Esta es la reacción de la tía de este cuando María la visita para plantearle el problema:

Le contesté que no quería dinero, que no había ido a verla para eso, que sólo quería contarle mi situación para que Alfonso se enterara. Y entonces hasta se rio un poco, una risita que sonó ¡ja!, como se ríen los personajes de los tebeos. ¡Ja!, me dijo, ¿y por qué? Eso me desconcertó, la verdad, porque yo creía que el porqué estaba muy claro. Pues porque él es el padre del niño, respondí, y volvió a reírse de la misma manera, ¡ja! Bueno, eso es lo que dices tú, pero si te has acostado con él, puedes haberte acostado con cualquier otro... Aquella respuesta me asombró tanto que no supe qué decir, pero doña Prudencia sí sabía. Mira, chica, me dijo, cuando una se comporta como una fresca, ¡ja!, por no decir como una puta, ¡ja!, tiene que apechugar con las consecuencias. Haberlo pensado antes (pp. 287-288).

Se trata de un ejemplo de la moral patriarcal que transforma a las víctimas de la violencia estructural en únicas responsables de las consecuencias de la relación sexual, incluidas las reproductivas, liberando a cambio a los varones de todo compromiso. En especial, pero no solo, cuando existe diferencia de clase social, como es el caso de María<sup>31</sup>. El fuerte clasismo imperante reforzaba los mecanismos de exclusión femenina. La carencia de capital económico, cultural y social expone a las mujeres humildes aún más al escarnio. Como subraya el compañero de trabajo de Germán, Eduardo Méndez: «España no es Suiza, Germán. Aquí, los médicos no salen con las auxiliares de enfermería. Aquí, sólo se acuestan con ellas y les arruinan la vida» (*La madre de Frankenstein*, p. 313). El propio protagonista reflexiona: «España no era Suiza y nadie me había obligado a volver. Lo que había encontrado

<sup>31</sup> En este episodio en concreto, Grandes se detiene en la enorme vulnerabilidad de las mujeres de origen humilde que servían en las casas de los ricos y que sufren la doble presión de mantenerse «castas y puras», por una parte, y al mismo tiempo aguantar el acoso de los «señores» a cuyo servicio se encuentran. En esas condiciones, no hay una solución óptima: si acceden a los deseos de sus contratantes, tarde o temprano sufrirán consecuencias negativas; y si no lo hacen, corren el riesgo de perder su trabajo, una fuente irrenunciable de dinero en un momento de extendida miseria como era la posguerra.

era lo que había, un país fracturado, fragmentado, donde nadie era libre en absoluto, ni siquiera para enamorarse fuera del carril social al que estaba asignado desde su nacimiento» (p. 314).

María vuelve a encontrarse una y otra vez con condenas morales por su vida pasada, conocida por todos en el manicomio donde reside y trabaja. Esta es la reacción a la que debe enfrentarse cuando finalmente se ve obligada a casarse con un empleado de la institución:

Ese día, mientras lavaba los platos con mi futura suegra, ella me dijo que no creyera que la iba a engañar. Que sabía muy bien que yo era una puta, que había sido la querida de un médico, y que desde luego, si su hijo no fuera tan cabezón, ya le habría convencido ella de que no se casara conmigo, porque una sinvergüenza como yo no merecía convertirse en la mujer de un hombre decente. Mientras yo viva en esta casa, nunca serás feliz aquí, me dijo, que lo sepas. Y para demostrarme que iba en serio, se besó la cruz que había hecho con el índice y el pulgar de su mano derecha (*La madre de Frankenstein*, p. 429).

La propia joven reflexiona acerca del mecanismo social que la mantiene atrapada:

Rosarito no lo dijo, ni siquiera lo pensó, porque daba por sentado que para una chica como yo, huérfana y pobre, con mala reputación, sin nadie que la defendiera, sería imposible oponerse a la voluntad de la superiora de Ciempozuelos, al deseo de un hombre dispuesto a casarse con ella, al sentido común de la sociedad. Así comprendí que las jaulas no siempre estaban fuera, en las amenazas y los chantajes de las personas que tenían el poder. También podían estar dentro, incrustadas en el cuerpo, en el espíritu de todas las mujeres perdidas que asumían mansamente un destino que no habían elegido, sólo porque otros habían decidido que lo que más les convenía era volverse decentes (p. 442).

En su conjunto, *Episodios de una guerra interminable* nos recuerdan el estigma que sufrieron aquellas mujeres que se negaron a renunciar a su vida sexual. Muchos personajes femeninos reivindican, en este sentido, su derecho a mantenerse parias como condición política. Así lo expresa la indómita Pastora:

[Pastora m]e dijo que se acostaba conmigo porque le daba la gana. Que nadie le iba a decir a ella con quien podía meterse en la cama y con quien no. Que la traían sin cuidado el pecado, la moral, la reputación y toda esa mierda de los curas y las beatas. Que no sentía en absoluto que dejarme pagar la comida y el hotelito la rebajaran o la convirtieran en una puta. Que si ganara más dinero pagaría la mitad de todo, pero que no podía porque su sueldo apenas daba para cubrir el precio de la pensión y la comida diaria. Que tenía que ahorrar lo poco que le sobraba por si necesitaba comprarse una falda o unos zapatos nuevos, aunque procuraba tratar muy bien la ropa y el calzado y en cuanto que llegaba a su cuarto se ponía un camisón, una bata, y no se las quitaba hasta el día siguiente. Que por eso me dejaba invitarla. Que no pensara cosas raras de ella porque *Pastora Muñoz había nacido mujer libre. Que siempre lo había sido y siempre lo sería, por más que esos hijos de puta siguieran intentando someterla* (p. 232; el énfasis es mío).

La esfera sexual se convierte de este modo en ámbito de lucha política. Estas mujeres, en esta particular recreación ficcional de las décadas de los cuarenta y cincuenta, no tienen más remedio que aceptar la exclusión y el desprecio social a cambio de ser libres de disfrutar del placer en sus cuerpos. De hecho, como se señaló en una entrevista con la escritora, «la mayor parte de sus personajes femeninos comparte un fuerte deseo amoroso, [...] ya que el motor fundamental que mueve sus vidas suele ser la realización de algún deseo erótico» (Redondo Goicoechea, 2009, p. 241)<sup>32</sup>. En la serie que nos ocupa, el *Bildungsroman* femenino comienza cuando la protagonista sale al mundo en busca de la realización de sus deseos. La búsqueda de placer en un sentido amplio es la fuerza que impulsa sus decisiones y acciones. Con el ímpetu de ver cumplidos sus anhelos y necesidades estas mujeres se oponen a la norma (patriarcal) imperante<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> En efecto, prácticamente la totalidad de las novelas de la escritora protagonizadas por mujeres está, de hecho, centrada en un proceso de aprendizaje erótico-amoroso. Véase, por ejemplo, *Las edades de Lulú* o *Malena es un nombre de tango*.

<sup>33</sup> Algo que la crítica ha señalado en numerosas ocasiones respecto a la prosa de Grandes en su conjunto. Véase, por ejemplo, la tesis doctoral *La narrativa de Almudena Grandes 1994-2004* de María de la Paz Aguilera Gamero (2012) o

Es el caso tanto de Inés y Manolita, en la primera y tercera entregas respectivamente, como de María en la quinta, todas ellas mujeres muy jóvenes al inicio de la trama novelesca. Inés decide dar un giro existencial y político a su vida ya durante la Segunda República, y una de las consecuencias más inmediatas es que experimentará una mayor libertad para disfrutar del erotismo. Por el mismo proceso pasa Manolita, aunque en su caso la apertura sexual no estará vinculada al contacto con las ideas que circulaban en los sectores progresistas del Madrid de los años treinta, como en el caso de Inés. Con todo, ambas pasarán por una fase de transformación que alterará su concepción del mundo, de sí mismas y de la propia sexualidad<sup>34</sup>.

Como vemos, el placer es un fin en sí mismo y una fuente de satisfacción y bienestar para los personajes protagónicos femeninos. Sin embargo, la autonomía desarrollada en este ámbito viene delimitada por el imaginario sexual que se propone en los textos. Así, el cuerpo femenino aparece muy a menudo enfocado en la narración y descrito desde la perspectiva del deseo del hombre: se ofrece expuesto y accesible a la mirada —constitutiva y heteronormativa— masculina, una disponibilidad que se encuentra en la base del imaginario patriarcal<sup>35</sup>. Por ejemplo, en la primera novela de la serie, Galán pide a Inés que vaya a buscar el tabaco a la habitación contigua para poder observarla mientras camina desnuda. Ella, además, asume una actitud bastante pasiva frente a Galán en sus encuentros en el dormitorio de Bosost:

Mi cuerpo recordaba la tristeza y el pánico mientras nacía de nuevo [...]. Sus brazos me sujetaron para impedir que perdiera el equilibrio,

el artículo «La angustia de ser mujer en el *Bildungsroman* femenino: Varsavsky, Boulosa y Grandes» de Olga Bezhanova (2009).

<sup>34</sup> La falta de filtro intelectual hará que Manolita viva con asombro y sorpresa su descubrimiento del placer erótico. En numerosas ocasiones le propone a Silverio distintas prácticas y experimentos sexuales «que se le han ocurrido», pero lo primero de todo le pide siempre a su marido que «no piense mal» de ella, haciéndose eco de la moral imperante.

<sup>35</sup> En algunas ocasiones, aunque contadas, se da la circunstancia contraria, a saber, que el cuerpo masculino se describe con detalle desde una perspectiva que podemos identificar con la mirada femenina deseante. Pero en general en la obra de Grandes se privilegia la perspectiva masculina heterosexual.

sus manos me despojaron de la camisa, y sólo después, su cabeza me abandonó para que sus ojos pudieran mirarme de arriba abajo (*Inés y la alegría*, p. 269).

Estos comportamientos carecen de equivalente desde la perspectiva contraria. La narración naturaliza de este modo la mirada *voyeur* del varón<sup>36</sup>, incluso cuando los acontecimientos son narrados desde la perspectiva de la mujer. El placer sexual de Inés, de hecho, parece estar sujeto en gran medida a la actividad masculina: «[U]n hombre que me poseía con la misma intensidad, tanto entusiasmo como la noche anterior, pero me daba un placer que era distinto» (p. 297)<sup>37</sup>.

Un placer vinculado en líneas generales —como ya indiqué en el capítulo previo— al amor romántico y a la monogamia, y que se ve intensificado por las circunstancias de peligro en las que ambos personajes se encuentran:

[A]llí, [en Arán], en el ojo del huracán, donde echábamos un polvo detrás de otro como si todo no fuera a venirse abajo en cualquier momento. Y sin embargo, la repentina conciencia del peligro [...] nos iluminaba con una potencia asombrosa y radical que extremaba todas las cosas para enfatizar su esencia (*Inés y la alegría*, p. 297).

El placer sexual se convierte en refugio emocional tras la derrota republicana y en lugar de resistencia durante la cruenta represión franquista. Es también el caso de la relación amorosa entre María y Germán en la década de los cincuenta, o la de Manolita y Silverio en los cuarenta<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Como puso de manifiesto en su trabajo de referencia sobre el cine Teresa de Lauretis *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine* (Madrid: Cátedra, 1992).

<sup>37</sup> Nótese que en el lenguaje de estas novelas, la relación sexual se vincula fundamentalmente al coito, y este se connota como toma de posesión del cuerpo femenino por parte del varón, siguiendo la lógica de la penetración-como-posesión. En consecuencia, esta se naturaliza como la expresión máxima de placer, siguiendo el guion heteronormativo.

<sup>38</sup> La imagen del amor-sexo como fortaleza de las parejas de protagonistas suele ir acompañada, como ya indiqué, de descendencia. Recordemos que hijas e hijos representan en la cultura la proyección hacia el futuro y un tipo particular de promesa de felicidad (Ahmed, 2019). Cuando Inés comprende que han sido derrotados,

En contraste con las protagonistas, que experimentan el desarrollo de su sexualidad como parte de un proceso personal de apertura al mundo, llama la atención la trayectoria de Amparo en *Los pacientes del doctor García*. En su caso, la pasión se vincula a un juego erótico que es mostrado como el reverso de la rígida moral conservadora. La aventura entre ella y Guillermo termina mal. Se basa en presupuestos contrarios al mito del amor romántico: no están enamorados y no se trata de una elección «libre» (el juego erótico tiene como base una supuesta jerarquía entre ellos).

En síntesis, las mujeres que protagonizan los *Episodios* asumen el estigma social como precio a pagar por reivindicar su derecho a disfrutar de su sexualidad<sup>39</sup>. La pasión sexual es naturalizada en estas ficciones literarias como causa y consecuencia del amor monógamo y heterosexual, y la descendencia como resultado positivo de una «feliz» relación de pareja. En este sentido, la reivindicación de las protagonistas femeninas como parias sexuales del placer termina siendo parcialmente domesticada —literal y metafóricamente, pues terminan quedándose en casa— al reproducir de hecho la ideología del amor romántico. Una ideología que ha condicionado en gran medida las posibilidades de emancipación real de las mujeres, como destaca Silvia Federici:

aún en Arán, afirma que en ese momento de total desaliento «lo único que deseé con todas mis fuerza fue un hijo de Galán. [...] [U]na complicación descomunal pero un camino, una razón, una semilla de futuro y la huella del amor más extraño, más poderoso y benéfico de mi vida, una pasión tan breve, tan concentrada e intensa que jamás se marchitaría» (*Inés y la alegría*, p. 435). La descendencia es representada, pues, como consecuencia naturalizada de la idealización del amor en pareja, siendo el éxtasis sexual la máxima expresión de dicho vínculo. Este mecanismo, que se repite en las distintas novelas de la serie, no variará durante la vida de los protagonistas de *Inés y la alegría* como residentes clandestinos en Francia, «porque todo empezaba a existir otra vez en cada uno de sus regresos [de Galán], el mundo entero volvía a nacer, sin reglas, sin condiciones, sin más límite, otra extensión que su cuerpo sano de hombre vivo» (p. 624).

<sup>39</sup> Por supuesto, hay excepciones a esta regla, como es el caso ya mencionado de la viuda Pastora. Pero incluso aquí el amor romántico es el límite de la supuesta libertad de la mujer, pues como señala Germán: «Mientras aprendía el enrevesado código de lo que podía y no podía intentar [con Pastora], lo que me estaba permitido o se situaba más allá de las fronteras imaginarias del territorio vedado que una vez fue de Miguel Sanchís y nunca volvería a ser de nadie más, me sentí un privilegiado» (*La madre de Frankenstein*, p. 175).



Y en primer lugar teníamos que luchar contra los hombres de nuestras familias, pues mediante el salario del hombre, el matrimonio y la ideología del amor, el capitalismo había dado al hombre el poder de mandar en nuestro trabajo no remunerado y de imponer disciplina en nuestro tiempo y espacio (2018, p. 65).

#### 4.2.6. A cargo de todo

Aunque los personajes femeninos como mujeres constituyen uno de los principales colectivos objeto de la dura represión, son articulados en la trama como figuras que se alejan de un victimismo meramente pasivo. Si bien sus acciones no dejan «marca» en la historia en un sentido convencional, en estas novelas se articula lo que Collin entiende por «huella» (1995): todas se oponen a la biopolítica franquista con sus acciones en el tiempo cíclico de cada día, por medio de alianzas emocionales y con decisiones vitales que cambian el rumbo de sus destinos. Algunas comprenden en un determinado momento que han pasado a formar parte —voluntariamente en el caso de Inés, involuntariamente en el de Manolita— de la resistencia. Como parias conscientes de su doble exclusión, se responsabilizan de las atribuciones que han caído sobre los «rojos» en su conjunto y sobre los resistentes en particular. No eligen de manera voluntaria ocupar una posición marginal dentro de la sociedad, pero una vez que se dan cuenta de estar ocupándola, deciden hacerlo de manera activa. Son precisamente las comunidades emocionales las que fomentarán a la larga su posicionamiento político, como evidenció en capítulos previos. Ante una condición existencial marcada por la doble exclusión —genérica y política—, eligen el camino del pensamiento autónomo. Se muestran capaces de reflexionar, valorar y actuar, pero esta agencia se desarrolla siempre en los marcos de un «yo» en el que ni la subjetividad ni el cuerpo tienen límites claros. De hecho, es de su porosidad como individuos de donde surge su capacidad de apertura hacia el «otro» y en consecuencia lo que posibilita el inicio de un proceso de cambio personal.

La prosa memorialista de la autora madrileña evidencia hasta qué punto la actividad clandestina fue posible gracias a las redes de apoyo que la sostenían. En otras palabras, para que las y los activistas —con mayor frecuencia hombres— pudieran realizar acciones (militares en

el monte, propagandísticas en la ciudad, etc.), necesitaban de toda una trama de enlaces y abastecimiento, a menudo constituida por mujeres, quienes se encargaban, además de estas tareas de carácter político, del trabajo de reproducción (Federici, 2018) para que la vida cotidiana pudiera seguir su curso: el funcionamiento del hogar, la organización de la ayuda para los presos en las cárceles, el cuidado de menores, enfermos y personas ancianas, la manutención de familiares y amigos, etc. Con la instauración del franquismo se reforzó la división capitalista entre trabajo de producción (asalariado, masculinizado) y trabajo de reproducción (no asalariado, feminizado). Las mujeres, como explica Silvia Federici, en este sentido,

[p]roducimos ni más ni menos que el producto más precioso que puede aparecer en el mercado capitalista: la fuerza de trabajo. El trabajo doméstico es mucho más que la limpieza de la casa. Es servir a los que ganan el salario, física, emocional y sexualmente, tenerlos listos para el trabajo día tras día. El trabajo doméstico y la familia son los pilares de la producción capitalista. La disponibilidad de una fuerza de trabajo estable, bien disciplinada, es una condición esencial para la producción en cualquiera de los estadios del desarrollo capitalista (2018, p. 30).

En la España de los años cuarenta y cincuenta se adoptaron y aplicaron medidas legales, económicas y sociales en esta dirección. Un sistema simbólico basado en «dividir a las mujeres entre “buenas” y “malas”, entre esposas y “putas”, era una condición indispensable para que se aceptara el trabajo doméstico como no remunerado». Esto se compensaba con la respetabilidad y la dependencia del hombre (p. 79)<sup>40</sup>.

El modo autobiográfico (Erll, 2012) en el que las protagonistas narran sus vidas permite visibilizar la presión social a la que se ven sometidas dentro del sistema, así como la extenuación que implica la tarea reproductiva. Una labor todavía más exigente en las condiciones

<sup>40</sup> Ya me he referido a esta división simbólica entre mujeres «decentes» y «perdidas» en el apartado anterior. Aquí me interesa el vínculo del sistema simbólico con el económico y su funcionamiento.

extremadamente adversas para los parias de la posguerra<sup>41</sup>. Por ejemplo, la jovencísima Manolita se ve obligada a responsabilizarse de toda la carga familiar como consecuencia de la actividad política masculina en su casa:

Mi padre, un simple simpatizante socialista, que aparte de estar afiliado a la UGT no había hecho más que ser guardia de asalto, estaba en la cárcel. Toñito, el auténtico rojo activo de la familia, a salvo en algún lugar, aunque fuera al precio de esconderse como un animal en una madriguera. Entretanto, María Pilar, [madrastra de Manolita] una auténtica delincuente que ni siquiera había sido de izquierdas, dormía en su cama cada noche mientras nos mantenía a todos con el producto de sus robos, aunque era inevitable que la detuviesen antes o después. Por eso, ella no se atrevía a salir y yo me pasaba el día machacando acercas, recorriendo Madrid de punta a punta en busca de un empleo que me permitiera mantener a mis hermanos cuando las cosas dejaran de ir mal para empezar a ir peor (*Las tres bodas de Manolita*, p. 72).

Mientras su hermano se dedica a conspirar con sus camaradas, la muchacha asume toda la logística del hogar: «[E]staba demasiado cansada como para cargar encima con una de esas secretarías que mi hermano y sus amigos se repartían alegremente» (pp. 37-38). No sorprende, por tanto, que cuando Antonio intenta convencerla de que se implique en política, ella se niegue con rotundidad:

Y todo lo que acepté fue la modesta misión de espionaje que les permitía disolverse antes de que la dueña de la casa entrara por la puerta. Luego, mientras salían disparados por la escalera, me tocaba a mí

<sup>41</sup> En la primera novela de la serie, Inés adopta voluntariamente el papel de cocinera para los militares en Bosost. Como ya comenté, la cocina como espacio simbólico la convierte en madre de los soldados, un papel que ella misma se autoadjudica: «[L]os mandé a todos a la mesa y me obedecieron como una familia de niños bien educados. [...] [P]roclamé, con el acento de *madre universal* que brotaba de mi garganta en el instante en que los veía a todos sentados, esperándome» (*Inés y la alegría*, p. 441; el énfasis es mío). En varias entrevistas, Almudena Grandes señala que por esta figura ficcional ha sido injustamente acusada de reaccionaria por algunos sectores del feminismo, pero que esta elección se justifica por la verisimilitud histórica.

vaciar los ceniceros, retirar los vasos, pasar una bayeta por el cristal de la mesa camilla y mullir los cojines a toda prisa (pp. 36-37).

La diferencia entre los privilegios de ellos y la sujeción de ellas salta a la vista. Sus amigos del barrio la llaman con ironía La señorita Conmigo No Contéis, pero Manolita expone así sus razones para no involucrarse en la lucha:

Claro que, por mucho y muy alto que gritara fuerte ¡muerte al fascismo!, el Orejas no tenía que levantarse a las seis de la mañana para poner el cocido en el fuego, ni despertar a Isabel para dejarla encargada de los pequeños, ni abrir el almacén de la calle Hortaleza a las ocho en punto, ni cerrarlo a la una y media para volver a casa corriendo a recoger tres tarteras, ni llevarle una a su padre y otra a su hermano a sus respectivos cuarteles para liquidar la suya de pie, en la trastienda, tres minutos antes de abrir otra vez, ni llegar a su casa a media tarde para encontrárselo fumando con sus amigos en el cuarto de estar. El Orejas no había tenido que abandonar a los catorce años un trabajo que le gustaba para hacerse cargo él solo de los trabajos de los demás. Todo eso le había pasado a la tonta de Manolita, al Orejas no (p. 39).

En contraste, su hermano Antonio entra y sale cada noche de parranda, «una libertad que tampoco llamaba la atención de nadie, porque no dejaba de ser propia de un primogénito varón», quien «se dedicaba la mayor parte del tiempo a conspirar con sus amigos del barrio» (p. 51)<sup>42</sup>.

La situación llega a ser tan insostenible para la protagonista que cuando cumple diecisiete años su principal deseo es que no la dejen del todo sola a cargo de sus hermanos pequeños, porque:

Con una cartilla de fumador y otra de racionamiento en la que constaban dos adultas y tres niños, tuve que alimentar a siete personas y media, [...] con suministros imposibles de combinar entre sí. [...] Para guisar algo que se pudiera comer, vendía algunas cosas para comprar otras en las trastiendas de los ultramarinos (*Las tres bodas de Manolita*, p. 164).

<sup>42</sup> En otra escena, Manolita comenta que, «después de recoger la cocina, apoyé las manos en la mesa donde Toñito había desplegado su escritorio portátil» (p. 63).

Tiene además que adquirir prendas con las que vestir a los críos, que crecen continuamente, y pagar medicinas cuando enferman, un lujo que no pueden permitirse. Así describe su tarea diaria:

Yo no trabajaba más porque no encontraba más trabajo, pero me pateaba la ciudad todos los días, hacía colas interminables para conseguir comida más barata, invertía mis ratos libres en vigilar las puertas de los ultramarinos al acecho de la ocasión de robar un puñado de arroz, me caía de cansancio al desplomarme en la cama por las noches (p. 169).

Tiempo después, Antonio se admirará de la labor y esfuerzos de su hermana, reconociendo que se ha convertido en una chica muy valiente, mucho más que él mismo:

Antes de la victoria de Franco, lo último que Antonio se habría atrevido a sospechar era que algún día llegaría a admirar a Manolita. En los primeros meses de su encierro, [...] ninguna imagen le posaba en el paladar un sabor tan amargo como la estampa de su hermana, tan pequeña, tan joven, tan sola, con cuatro niños a cuestas, navegando sobre dos cárceles, el paro, el desahucio y el hambre. [Antonio] siguió desvelándose por las noches mientras repasaba todos los posibles desarrollos de una situación que, en cualquier momento, podía terminar con una de sus hermanas, o quizás las dos, en una esquina de la calle Montera (p. 243).

La situación de Manolita es extremadamente precaria debido a que en su figura se entrelazan varios tipos de diversidad —de género, de edad, de exclusión política y de clase social— que la sitúan en una posición extremadamente vulnerable<sup>43</sup>.

Sin embargo, el lugar de otredad que ocupan culturalmente las mujeres puede servirles en ocasiones para acercarse a otros sujetos excluidos. Es el caso de la amistad que une a Manolita con Paco. La Palmera se solidariza con la muchacha cuando ve que su familia pasa

<sup>43</sup> Por ejemplo, al principio de la novela, su origen campesino es la excusa para el desprecio con el que su entorno la trata: «había dejado de ser “¡eh, tú, paleta!”, para convertirme en “Manolita la paleta”» (p. 48).

hambre porque él mismo ha sufrido el mismo mal. Termina creándose un fuerte vínculo entre ambos. Del mismo modo, cuando conoce a Eladia, Paco intuye que su carácter hosco encubre en realidad indefensión, y decide adoptar el papel de hermano protector. Se crea así una temporal alianza entre los dos —víctimas de violencia estructural por diferentes razones— que los hará más fuertes. La misma circunstancia se da entre María y Germán en la quinta novela.

En síntesis, resulta llamativo cómo la expansión de horizontes existenciales y corporales que experimentan las protagonistas femeninas de estas novelas, vinculada a la toma de conciencia de su situación de parias, se desliza al final de las obras hacia una felicidad articulada en términos hegemónicos. Pese a haber pasado por un proceso liberador y emancipador que amplía su autonomía y agencia en el marco de un colectivo, las protagonistas terminan sus días con un destino de lo más convencional: cumpliendo su papel como esposas y abuelas. Su actividad y concienciación política se reconduce de la esfera pública al encierro doméstico, de la actividad vinculada a la política al trabajo de reproducción y cuidados, un ámbito que es representado de un modo idealizado, como fuente de felicidad y satisfacción<sup>44</sup>.

#### 4.3. REESCRIBIR LA MASCULINIDAD

¿Cómo es representada la masculinidad en *Episodios de una guerra interminable*? Mi intención aquí no es agotar las posibilidades interpretativas en torno a esta compleja cuestión<sup>45</sup>, sino más bien marcar algunas líneas de esta problemática al poner en diálogo el modo en que se articulan masculinidad y feminidad en estas novelas. Entre otras, me planteo las siguientes cuestiones: si las protagonistas son representadas como parias

<sup>44</sup> La excepción la constituye María Castejón, pues en su caso el matrimonio no es fuente de dicha y bienestar.

<sup>45</sup> Para estudios especializados remito, por ejemplo, a las publicaciones vinculadas al proyecto de investigación *Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México*, dirigido por Rafael Mérida Jiménez en la Universidad de Lleida o a los volúmenes de la editorial Icaria como *Nuevas masculinidades* (editado por Àngels Carabí y Marta Segarra) o *La masculinidad a debate* (editado por Àngels Carabí y Josep M. Armengol).

(sexuales) conscientes, ¿ocurre lo mismo con los protagonistas varones? En su caso, ¿se da un vínculo específico masculino que articule comunidades de elección? ¿Qué rasgos de carácter se atribuyen a los hombres y qué identidad de género en consecuencia se construye? ¿Cómo se establece la relación entre el sujeto masculino, su cuerpo y el mundo?

Empecemos por recordar que la masculinidad no es una práctica concreta sino un cuerpo construido cultural y emocionalmente, es decir, sujeto a determinadas articulaciones físicas y emocionales que se consideran hegemónicas en un periodo concreto. Tradicionalmente, en la cultura europea, los polos culturales del modelo serían el Don Juan y el modelo caballeresco (o heroico). La variante hegemónica es un ente cambiante en función de las tensiones de un momento histórico dado. Es evidente que en las últimas décadas estamos ante un cambio del paradigma identitario masculino. Debido —entre otros factores— a la influencia creciente del movimiento feminista, se está produciendo una evolución de los modelos de masculinidad. Un cambio social que vincula lo masculino de manera cada vez más estrecha a las emociones y que se interesa por aquellas masculinidades alternativas que se sitúan en la periferia del tradicional modelo hegemónico. Algo fundamental si consideramos que lo que está en juego en el cambio de identidades de género es la legitimidad política de determinados sujetos.

Mi análisis e interpretación estarán inspirados en el giro afectivo en humanidades, que evidencia —entre otros aspectos— la importancia de los vínculos emocionales entre las personas para destacar el aspecto relacional del sujeto (Labanyi, 2016). Teniendo en cuenta estas premisas, en el presente apartado reflexionaré acerca de cómo se construyen las figuras masculinas en la serie de Almudena Grandes.

#### 4.3.1. Varones vulnerables

Una atenta lectura de las novelas permite percibir que los personajes masculinos «negativos» (como Roberto el Orejas y Alfonso Garrido en *Las tres bodas de Manolita*; Adrián Gallardo en *Los pacientes del doctor García*; Michelín, el teniente del cuartel donde vive Nino en *El lector de Julio Verne*; Ricardo, el hermano mayor de la protagonista en *Inés y la alegría*, etc.) respondan al modelo hegemónico tradicional de masculinidad. Todos ellos reúnen algunos de sus rasgos característicos,

tales como: el recurso frecuente a la fuerza y la violencia, el carácter autoritario, un obligado sentido del honor (derivado del patrón caballeresco), el aspecto serio y hasta huraño (frente a la obligación cultural de las mujeres de ser «siempre amables y comprensivas»), etc. Por ejemplo, así percibe Inés a su hermano durante su primer reencuentro tras la guerra: «[E]l señor malhumorado que alternaba los silencios hoscos con órdenes tajantes, como si la autoridad que aspiraba a ejercer a toda costa no pudiera sustentarse sobre una base amable, pacífica» (*Inés y la alegría*, p. 192).

Los personajes masculinos «negativos» del ciclo tienen en común la incapacidad o la dificultad a la hora de expresar emotividad hacia otros, bien debido a un carácter en extremo rígido (como en el caso de Alfonso Garrido y Ricardo) o por pura cobardía (como en el caso del Orejas, quien decide traicionar a sus jóvenes compañeros del PCE para convertirse en parte del cuerpo represivo policial franquista). Curiosamente, todas estas figuras se identifican en la ficción con el bando franquista y ejemplifican sus valores: el carácter dictatorial, la disciplina, la crueldad (que roza en ocasiones el masoquismo), así como una exigencia y una rectitud moral inflexibles, sin espacio para el perdón de los errores propios o ajenos.

Entre los personajes masculinos «positivos» encontramos, además de los protagonistas (Galán, Nino, Guillermo y Manolo, Germán) algunos personajes secundarios: por ejemplo, Pepe el Portugués, Comprendes en *Inés y la alegría*, Antonio el Guapo y Paco la Palmera en *Las tres bodas de Manolita*, o Eduardo en *La madre de Frankenstein*, entre otros muchos. Representan una masculinidad no hegemónica o, más bien, un nuevo modelo de masculinidad. Todos ellos comparten la característica fundamental de ser sujetos intrínsecamente emocionales y relacionales. Son personajes mucho más complejos desde el punto de vista psicológico que los «villanos» de las tramas, los cuales encarnan con frecuencia figuras más planas<sup>46</sup>. Las figuras masculinas «positivas» de Grandes experimentan, en cambio, dudas, miedo o conflictos internos. Emociones todas ellas a las que deben enfrentarse para madurar. Veamos a continuación algunos ejemplos.

<sup>46</sup> Con excepciones como Adrián Gallardo u Otto Skorzeny en *Los pacientes del doctor García*.

En primer lugar, el protagonista de *Inés y la alegría*, Galán, es cuestionado en más de una ocasión por su compañera. Además de la pasión sexual que los une desde el comienzo, ambos hablan, discuten y se enfrentan en numerosas ocasiones. Su relación se basa, pues, en un intercambio recíproco y continuo de pareceres, no siempre coincidentes, y de reflexiones que hacen evolucionar su relación a lo largo de los años. Todo ello pese a la distancia geográfica y temporal que los separa durante largos periodos debido a la actividad clandestina llevada a cabo por él. Para Galán, esta separación frecuente y prolongada de su familia resulta especialmente dura. Además, el protagonista vive la infidelidad extramatrimonial, a la que se ve obligado durante una estancia ilegal en Madrid, como un castigo y un sacrificio para poder salir adelante.

La vulnerabilidad es mostrada como una característica común a muchos de los protagonistas varones de los *Episodios*. Es lo que descubrimos en Silverio, futuro marido de Manolita, cuando leemos el capítulo en el que el joven repasa retrospectivamente la historia de amor de sus padres. Ese día llorará con gran desconsuelo en la morgue al reconocer los cadáveres de sus progenitores, muertos en un accidente de tráfico. Silverio sintió entonces «la amargura de un niño condenado a vivir exiliado de la luz», aunque «no encontró un momento para dejar de amar a su madre, para empezar a odiar a su padre» porque «la fantasía de imaginar a Laura [su madre] riendo siempre, cantando y bailando sola mientras Rafael [su padre] la miraba desde una butaca» se lo impide (*Las tres bodas de Manolita*, p. 687). Estas «imágenes de una felicidad verdadera y ficticia» (p. 687), además de suponer un elemento más en la idealización del amor romántico que impregna la serie novelesca, nos permiten acceder al mundo interior, emocional y vinculado a la infancia del personaje.

En el caso de Germán Velázquez en *La madre de Frankenstein*, al asombro inicial que experimenta tras regresar a España le sucede una enorme tristeza por el destino de tantas personas inmersas en un sistema opresor que es comparado por María con un jaula de la que los ratones no pueden escapar. La sensibilidad de Germán respecto a tan claustrofóbica situación es patente a lo largo de toda la novela, produciéndole una gran desazón.

En líneas generales, en *Episodios de una guerra interminable* vulnerabilidad y sensibilidad son presentadas como características comunes a

todos los seres humanos, con independencia de su género. Se les suma, en el caso de los y las protagonistas, el coraje. Sin embargo, este último rasgo y su vinculación con la acción (especialmente la política) resulta de mayor relevancia en el caso de los varones.

Por ejemplo, el día que se conocen, Pepe pilla a Nino bañándose sin permiso con otro niño en la poza del molino en *El lector de Julio Verne*. Paquito sale corriendo cuando ve acercarse al adulto escopeta en mano. En cambio, Nino se queda a esperarle «porque ya había montado en un tren, y había visto el mar, y tenía una reputación que defender, aunque fuera muy bajito o precisamente por eso» (p. 45; el énfasis es mío). En otras palabras, porque se considera un hombre ya «experimentado», de honor, y que, por tanto, cree su obligación no sentir miedo.

Para el Nino de nueve años, tres son los hombres que constituyen sus modelos de masculinidad en su paso de la infancia a la edad adulta: su padre, una figura ambigua en la novela; Cencerro, una figura legendaria; y Pepe, una persona real que el crío idealiza<sup>47</sup>. El primero, el guardia civil Antonino, es descrito en repetidas ocasiones como un «pobre hombre». Sin embargo, Nino comprende cierto día muy a su pesar que, al constituir uno de los eslabones de la cadena del aparato represor franquista, su progenitor ejerce sistemáticamente la violencia contra sus convecinos. El propio Antonino se acusa de ser una mierda de hombre (*El lector de Julio Verne*, p. 82) por someterse a las sangrientas dinámicas del régimen<sup>48</sup>. Su hijo sentirá compasión y lástima por él (p. 298). La ambigüedad moral del personaje paterno estriba en, por un lado, su culpabilidad como colaborador del sistema represivo, aunque sea de manera involuntaria; y, por otra, su imposibilidad de escapar a la espiral de violencia generada por la dictadura. Es representado, por lo tanto, como perpetrador y víctima al mismo tiempo.

Por su parte, Cencerro —un guerrillero legendario de la sierra de Jaén— responde a la figura heroica del justiciero defensor de los pobres. Este Robin Hood, líder de los maquis, se convierte en un mito

<sup>47</sup> En la galería de personajes masculinos que desfilan por las páginas de *El lector de Julio Verne* quizás debemos hacer referencia especial a Miguel Sanchís, el comunista infiltrado en el cuartel de la guardia civil del pueblo de Fuensanta de Martos.

<sup>48</sup> Sin embargo, en ocasiones se atreve a no acatar las órdenes que ha recibido (por ejemplo no obliga a sus hijos a observar la profanación de los cadáveres de los maquis ajusticiados), por lo que Nino le estará agradecido.

de la lucha antifranquista en la comarca. Parece revivir pese a haber sido abatido en una emboscada, pues siempre aparece un continuador dispuesto a perpetuar su leyenda:

[S]u jefe hizo entonces lo que tantas veces había hecho Cencerro, sacar cuarenta duros del fajo de billetes del alcalde, pedirle a aquel hombre que recordara lo que estaba a punto de pasar, y darle doscientas pesetas después de reconocer en voz alta que las necesitaba más que él (*El lector de Julio Verne*, p. 41).

Con su admiración por este mítico guerrillero, alimentada por Pepe, Nino se enfrenta a un conflicto entre lealtades, encarnadas en las dos figuras masculinas opuestas entre las que oscila: «[C]uando volvía a la cama, me quedaba dormido enseguida porque habían sobrevivido los dos, mi padre y su enemigo, y sabía que lo que hacía estaba mal, muy mal, que no debía pensar así, pero no podía evitarlo» (p. 60). Las figuras de héroe y antihéroe, articuladoras por excelencia de la masculinidad en la cultura, son enfrentadas en su conciencia, pero la balanza se inclina a favor del legendario maquis:

Yo admiraba a Cencerro. Le admiraba porque era el más grande, el más listo, el más valiente de todos los hombres que conocía. Le admiraba porque todas las mujeres de la Sierra Sur suspiraban por él, tan rubio, decían, tan guapo, tan fuerte. Le admiraba porque hacía lo que le daba la gana, porque entraba y salía de su casa, de su pueblo, del mío y de los demás [...]. [P]orque su cabeza era la más cara de toda la provincia de Jaén [...], la leyenda del monte, «Así paga Cencerro». Y así pagaba, así compensaba el sufrimiento, el acoso y las palizas que sufrían los suyos, las redadas y los golpes (p. 61).

Su veneración está influida por los prototipos de masculinidad que circulan en los productos de la cultura popular: «En las novelas del oeste, los pistoleros que se escondían en el dormitorio de alguna de las chicas del can-can en el Saloon, no eran cobardes, sólo astutos, y mucho mejores que los que disparaban a la gente por la espalda» (p. 72). Justo lo que hacen su padre y el resto de la benemérita cada vez que aplican la denominada Ley de fugas. En esta novela ambas figuras masculinas personifican modelos éticos opuestos. Elegir entre ambos será precisamente la disyuntiva a la que se enfrenta Nino.

La tercera y principal figura masculina de referencia para el protagonista es Pepe Moya. Nino afirma que es la persona más especial que conoce y el único forastero permanente del pueblo<sup>49</sup>. El misterio en torno a la figura del Portugués tiene que ver con su condición de clandestino, como deducimos a lo largo de la lectura. Destacan en él su experiencia y sabiduría, puesto que «Pepe había visto mucho mundo. [...] Había visto el mar muchas veces, aunque no le gustaba hablar de eso porque decía que todos los sitios son iguales» (*El lector de Julio Verne*, p. 44). El adulto tendrá un papel central en el rito de iniciación de Nino. Constituye un modelo a seguir: «[S]e me ocurrió que quizás yo fuera más feliz viviendo como un hombre solo con muy pocas cosas, teniéndolas siempre en orden y no limpiando jamás» (p. 51), al igual que Pepe. Nino le imita delante de otros críos, y afirma sentirse deslumbrado por él (p. 53). Se convierte paulatinamente en inspiración para las aspiraciones del niño y al mismo tiempo en elemento desestabilizador de la autoridad paterna:

[L]e comparé con mi padre, con los otros guardias, con los hombres que conocía, y comprendí que no se parecía a ninguno, y algo más. [...] [L]o que me pasaba era todavía más grande, y tan confuso que no sabía qué nombre ponerle. Era la primera vez que me enfrentaba a la distancia que separa a los ídolos de los modelos [...]. Yo admiraba a otros hombres, desde lejos y en secreto. [...] Les admiraba, pero no cambiaría mi vida por la suya. Y sin embargo, mientras Pepe me contaba que no tenía mujer porque los hombres como él no se casan nunca, yo no quería parecerme a él, sino ser él, abandonar mi vida para instalarme en la suya (p. 52; el énfasis es mío).

El Portugués y Nino establecen, de hecho, una relación paterno-filial<sup>50</sup>. El pequeño experimentará una fuerte crisis a raíz de enterarse de

<sup>49</sup> Alguien que pertenece y no pertenece al mismo tiempo a la comunidad, que vive en los márgenes de la misma (también geográficos en este caso, puesto que habita una de las casas en las afueras).

<sup>50</sup> Estamos sin duda ante el proceso de iniciación de Nino no solo a la edad adulta sino también a la masculinidad, algo que Lorraine Ryan (2014) vincula al acto de leer. Véase también al respecto el excelente capítulo sobre la cuestión en su reciente libro (Ryan 2021).

la verdad sobre su padre el día que Catalina, tras la muerte de uno de sus hijos, le espeta: «[E]so, vete, tranquilo, que aquí nadie te va a matar por la espalda, como mató tu padre a Fernando el Pesetilla» (p. 205). La Rubia lo hostiga afirmando que «es el hijo de un asesino, y cuando crezca será un asesino, igual que su padre» (p. 206). Tal lógica, deduce Nino, es lo que hace que en la España de la posguerra no haya cuartel, ni piedad, ni esperanza ni futuro para un niño como él (p. 207).

En este momento de gran tensión narrativa, el protagonista siente que se produce «la muerte prematura de cuanto había brotado, de cuanto había crecido y madurado en mí gracias a la alegría de aquella primavera» (p. 209). Para él, «lo que había pasado era mucho más grande que yo, y no sabía cómo manejarlo, cómo interpretarlo, cómo absorberlo, y echármelo a los hombros» (p. 213). Se vuelve entonces consciente de que «en España nadie podía escoger su propia vida, [...] y esa había sido mi apuesta, ese mi error, esa mi tragedia» (p. 219). Nino alcanza entonces a comprender el callejón sin aparente salida en la que se encuentra su propio padre, «un asesino y un desgraciado» (p. 223).

Pero llegado el momento decisivo, cuando Pepe le pregunta a quién quiere parecerse, «conocía de sobra la respuesta» (p. 224): a su amigo, no a su progenitor. El dilema moral se resuelve con la pérdida de la inocencia y la llegada a la madurez:

Aquella clase fue el final de la historia, el broche que cerró el paréntesis de horror y conocimiento que se había abierto en el porche de las Rubias apenas dos días antes, y el principio de una vida nueva para mí, una vida donde ya no cabían la imprudencia, la inconsciencia y la sinceridad que me había permitido cultivar hasta entonces, privilegios infantiles que se habían extinguido bajo el peso del secreto y su precio, tan alto, tan insoluble, tan duradero como la condena de Sísifo (p. 238).

Un aspecto clave en el proceso de aprendizaje de Nino es la complicidad que se forja entre varones. Pepe despierta en él el interés por la esfera de la sexualidad. Aprende del adulto cómo relacionarse con las mujeres siguiendo sus explicaciones:

A las mujeres siempre hay que decirles que no, Nino. Hay que negarlo todo, siempre, todo, acuérdate bien de lo que te digo, aunque te pillen

con las manos en la masa, tú di que no, y si alguna te dice, ¡pero si te he visto!, tú contestas que no, que no me has visto [...]. *Me lo enseñó el hermano pequeño de mi padre cuando yo tenía tu edad*, y nunca me ha fallado. Siempre hay que negarlo todo, [...] porque además, luego, ellas te lo agradecen... (p. 229; el énfasis es mío).

Una norma que el propio Nino aplicará en su vida adulta cuando cometa adulterio (p. 396). Pepe le inculca la idea de que los hombres deben vivir libres, esto es, no casarse nunca. Más tarde afirma que, si se casan, solo lo deben hacer por amor. También de él aprende que, para tenerlas contentas, a las mujeres hay que regalarles cosas (p. 275). El ejemplo de Pepe no es, desde luego, tan dechado al reproducir determinadas pautas machistas. Nino asimila dichas pautas, siendo consciente de que está pasando por una suerte de ritual de iniciación:

Acababa de entrar en la cofradía de la fraternidad masculina, en la complicidad de los gestos obscenos y las palabras a medias, en el código de las blasfemias expresas y de las tácitas, en la solidaridad del hoy por ti, mañana por mí, más tiran dos tetas que dos carretas, y los curas, para las mujeres, aunque todavía no tenía ni idea de lo que significaba aquel bautismo (p. 276).

Como acabamos de ver, los patrones de masculinidad se construyen en *Episodios de una guerra interminable*, entre otros, bien mediante la repetición de un determinado modelo, bien mediante el contraste entre figuras masculinas. Este último es el caso de dos boxeadores y soldados rivales en *Los pacientes del doctor García*, Adrián Gallardo y Alfonso Navarro. El primero es descrito como «un buen chico, un muchacho sano, inocente, que no bebía, que ni siquiera fumaba» (p. 131), quien por añadidura no siente ninguna atracción por la violencia. Antes de subirse al ring, se produce el siguiente intercambio de frases entre su entrenador y él:

—Tienes que tumbarle por KO en el menor tiempo posible, ¿estamos? Deja ya de sobar ese escapulario y saca tu instinto asesino, coño.  
—Pues eso es, mi capitán... Que yo no sé si tengo instinto asesino (p. 133).

En contraste, tenemos al personaje de Navarro, el cual es descrito como todo lo contrario a «un buen chico»: un señorito andaluz

clasista, de mal carácter y agresivo, que no tendrá en ningún momento piedad hacia Gallardo. Este, por su parte,

empezó a tener miedo. Media hora antes del combate, a solas en el vestuario, [...] sabiendo que su abuelo esperaba en la primera fila de la grada a que se comportara como un auténtico Garrote de una vez por todas, su miedo evolucionó hasta convertirse en pánico (p. 166).

El interminable proceso de puesta a prueba y confirmación de la virilidad —por el que los varones pasan una y otra vez, según Bourdieu (1998)— provoca en Adrián una presión de efectos autodestructivos, ante unas expectativas que se ve incapaz de cumplir. En este sentido, el sistema de género es generador de violencias para todos, también para los hombres.

Los protagonistas varones del ciclo ficcional de *Grandes* son, sin duda, hombres de acción. Quizás el psiquiatra Germán Velázquez en *La madre de Frankenstein* sea el que menos responde a dicha figura, pero es desde luego el caso de Galán y su grupo de militares en *Inés y la alegría*, de Pepe y Nino en *El lector de Julio Verne*, de los comunistas Antonio y Silverio en *Las tres bodas de Manolita*, de los infiltrados Guillermo y Manolo así como del boxeador y soldado Adrián en *Los pacientes del doctor García*. En este sentido, la masculinidad se vincula —aún en mayor medida que la feminidad— a la actividad.

Para Galán, en la primera novela, la acción es su medio natural. Declara: «el trabajo clandestino me gustaba, me mantenía ocupado, excitado y en tensión, el estado ideal para un soldado. Era una vida peligrosa, pero buena para mí. Para Inés, que tenía que tirar sola de todo, el trabajo, la casa, los niños, era inofensiva y mucho peor» (*Inés y la alegría*, p. 542). La inactividad, de hecho, le resulta insoporrible. Percibe como humillante el periodo en que se ve obligado a estar en paro: «mi vida entera dependía de mi mujer en aspectos que no tenían nada que ver con el amor. Aunque yo cobraba del Partido un sueldo mensual que no llegaba ni para pagar el alquiler, Inés era la que ganaba dinero de verdad, la que mantenía todo», e indica que todos esos factores juntos «me mostraron mi vida bajo una luz que no me favorecía» (p. 544). La figura de Galán responde al modelo de masculinidad hegemónica que, como destaca Silvia Federici (2018), está vinculado al sistema económico y viene reforzado por él: la imagen

del hombre (asalariado) se relaciona con quien produce, es motor y cimiento social. Para el marido de Inés, la inversión de la tradicional división sexual del trabajo resulta enormemente incómoda, y la ociosidad, desesperante. A lo largo de la extensa novela, el protagonista repite en numerosas ocasiones que, pese a las dificultades, la clandestinidad le gusta. Termina afirmando: «Esto me sienta bien, ¿sabes? Es lo único que me hace sentirme bien» (p. 560). De hecho, cuando termina abruptamente su carrera como clandestino, Galán explica: «me convertí al mismo tiempo en un héroe y en un montón de cenizas. [...] Quemado a los treinta y cinco, tenía tres hijos que mantener, una mujer que nos mantenía a los cuatro, ningún oficio y menos beneficio» (p. 569). Una situación que percibe como de desventaja y que termina cuando logra, por fin, obtener unos ingresos superiores a los de ella, recuperando el papel de impulsor y cimiento de la unidad familiar.

Otros protagonistas masculinos de la serie encarnan igualmente la figura del hombre de acción, en especial los de la cuarta entrega. Manolo y Guillermo sacrificarán muchos años de su vida a la misión que les ha sido encomendada. El segundo de ellos se siente culpable por haber sobrevivido a la entrada de los nacionales en la capital. Para lograrlo, Guillermo adopta una falsa identidad. En su nueva etapa a la frustración por la escasez de actividad se suma, latente, el honor mancillado por la falta de coraje.

Acción y valor son, por tanto, dos rasgos predominantes en la caracterización de los personajes masculinos en el centro de las tramas novelescas. Combinados, eso sí, con la vulnerabilidad y el carácter relacional.

#### 4.3.2. Vínculo versus genealogía

En la serie destaca asimismo la importancia del vínculo de amistad entre hombres, siempre dentro del marco más amplio de la comunidad del colectivo de resistentes. Este vínculo vendría a cuestionar el modelo tradicional de sujeto masculino, que se caracteriza, por una parte, por su autonomía e independencia desde el punto de vista emocional; y por otra, por ser descendiente y heredero de una tradición familiar determinada por la línea genealógica masculina. Esta última es un constructo cultural patriarcal que ha implicado la exclusión sistemática



de las mujeres en la herencia patrimonial material y simbólica. Aunque la genealogía masculina tiene también reservado un lugar en *Episodios de una guerra interminable*, como veremos a continuación, los vínculos de amistad entre hombres son mucho más determinantes en la trayectoria vital de los personajes.

En efecto, el linaje familiar resulta relevante en las historias de algunas figuras masculinas (como Adrián Gallardo, Guillermo García o Germán Velázquez), mientras que se encuentran del todo ausente en las de las figuras femeninas. Así, la carencia de ambición hace de Adrián un descendiente «poco honroso» de la genealogía masculina de los Gallardo, apodados «Garrotes» en su pueblo:

En el ejército de Franco, Adrián Gallardo no fue nada, [...] hasta que [el capitán] Antonio Ochoa le convirtió en el campeón de su brigada. [...] Boxear no era combatir y se parecía más a ganarse la vida con las manos, [...] que a labrarse la gloria con las armas. La admiración de sus compañeros, los halagos de sus jefes, el menú especial que le servían tres veces al día en el comedor de oficiales [...], le habían hecho destacar en el ejército, pero no le elevaban a la altura de los grandes Garrotes absolutistas y apostólicos del siglo pasado (*Los pacientes del doctor García*, p. 165).

El joven está obsesionado con la idea de no defraudar las expectativas depositadas en él, en tanto que varón, por parte de su abuelo y de toda su estirpe. Sentirá que lo ha hecho al ganar el combate recurriendo a trampas: «Deja de engañar al pobre viejo con el honor de los Garrotes, aquel fantasma sabía hablar y su acento resonaba en la cabeza de su rival a todas horas, porque tú eres el culpable de su deshonra. Tú arrastraste su fama por el suelo cuando me diste un golpe bajo» (p. 226).

Más tarde, Adrián decide incorporarse a la División Azul para intentar compensar su fracaso como boxeador: «Ochoa le ofreció un camino inesperado para expiar sus culpas. Entonces sí escribió a sus padres para decirles que había dejado el boxeo, que se había alistado en la División Azul para honrar la memoria de su abuelo» (p. 231). Cuando empieza a combatir en el conflicto europeo, el joven no sabe que terminará participando en el exterminio judío. Su conciencia lo martirizará por ello durante un tiempo: «¿Qué has hecho, Adrián? No

lo sé, padre». Gallardo es un antihéroe, una figura a la vez patética y conmovedora, en las antípodas del paradigma heroico. En su caso, la lucha y el valor no se vinculan al orgullo patriarcal (por la patria y el padre) sino a una espiral de violencia, culpabilidad y miedo de la que le resulta imposible escapar.

Como podemos observar con este ejemplo, la genealogía por línea masculina y su vinculación simbólica a los valores de la masculinidad hegemónica no tienen siempre una valor positivo en los *Episodios*. Sí lo tienen, sin embargo, en el caso de Guillermo García, protagonista de la misma novela. La importancia del buen nombre de los varones de su estirpe está presente en sus reflexiones: «Quería vivir, prefería arrastrar una vida de impostura con un nombre falso a reivindicar mi propio nombre y afrontar las consecuencias. Sabía que quería vivir, y esa certeza me torturaba como una prueba de *mi debilidad, de la indignidad del nieto que mi abuelo no se merecía*» (*Los pacientes del doctor García*, p. 256; el énfasis es mío). De ahí su entusiasmo cuando, al poco, se le presenta la oportunidad de poder demostrar su coraje: «Volver a ejercer la medicina era un premio, [...] casi nada, en comparación *con la dignidad recobrada*, con la posibilidad de volver a ser uno más y ser útil, de correr riesgos por los demás y *sentirme otra vez orgulloso del nieto de mi abuelo*» (p. 274; el énfasis es mío). La continuidad intergeneracional culmina el día en que enseña «a José Antonio Urbieto [en realidad, su hijo Guillermo] a jugar al ajedrez en el viejo tablero de don Fermín» (p. 668). Y es que Guillermo García Medina es «el hombre desaparecido, inexistente, que nunca había llegado a olvidar que era nieto de su abuelo» (p. 692).

Para Germán Velázquez, su padre es una figura decisiva en su vida. Con tan solo trece años, el protagonista no solo decide dedicarse a la misma profesión que su progenitor, sino que además se considera continuador de sus principios políticos: «Mi padre luchó contra Franco con todas sus fuerzas. Después de la guerra le metieron en la cárcel, lo condenaron a muerte, pero antes, cuando yo tenía trece años, me enseñó que el fin nunca justifica los medios. Y no se me ha olvidado» (*La madre de Frankenstein*, p. 102).

En la obra memorialista de Almudena Grandes hay, pues, una profusa presencia de genealogías familiares que se transmiten por línea masculina. Sin embargo, por encima de este lazo familiar predomina el motivo de la amistad entre hombres como elemento vertebrador de

las tramas novelescas. Así, en *Inés y la alegría*, la camaradería y amistad entre los militares que participan en la incursión del valle de Arán en octubre de 1944 se mantendrá a lo largo de más de treinta años, el periodo que abarca la obra. Este círculo de amistades continuará en Toulouse, hasta el regreso de todos ellos a España tras la muerte del dictador. En concreto, destaca el vínculo entre dos personajes masculinos, Sebastián (alias Compreendes) y Galán. El primero le salva la vida al segundo durante una batalla en noviembre de 1936 en el hospital Clínico de Madrid: «Así nos hicimos amigos, y desde el día que me salvó la vida, hasta que se enamoró de una chica con una cesta y un sombrero, apenas nos habíamos separado» (p. 124), explica el protagonista y narrador.

Esta fórmula de la «eterna» amistad entre varones se repite en otras entregas de la serie. Otro ejemplo lo constituye la afinidad que surge entre Galán y el personaje histórico de Jesús Monzón. Este logrará hacerse con el puesto de dirigente del PCE en Francia gracias, entre otras cosas, a una red de hombres de confianza que, como el propio Galán, lo apoyan<sup>51</sup>.

Como ya señalé, la relación emocional entre Pepe y Nino resulta crucial para el segundo, pues lo marcará para siempre. De hecho, ya de adulto, declara que sus razones para afiliarse al PCE tienen origen precisamente en la figura del amigo: «A mí me reclutó un hombre de mi pueblo cuando tenía diez años» (p. 391).

La lealtad entre los dos protagonistas constituye el hilo de la trama de *Los pacientes del doctor García*. Manuel Arroyo y Guillermo García tienen orígenes sociales opuestos. El primero proviene de una humilde familia campesina, mientras que el segundo es un señorito del madri-

<sup>51</sup> Llama la atención que uno de los alicientes de la amistad entre ambos sea el «postre después del postre» que el líder comunista le ofrece a menudo a Galán tras sus encuentros, es decir, los favores sexuales de distintas mujeres, no se sabe si prostitutas. La recreación en la novela de la perspectiva masculina en primera persona del militar asturiano quizás busque reforzar la verosimilitud histórica por medio de una mirada que sexualiza fuertemente el cuerpo femenino, perspectiva compartida con frecuencia por sus camaradas: «Las victorias militares trastornan a las mujeres, solía decir el Pasiego. Las excitan, las emocionan, las empujan a lanzarse entre los brazos del primer soldado que encuentran por la calle... [...] Las derrotas también las trastornan, [...] también las excitan, pero de otra manera. [...] Ahora que, lo mejor de todo, es la clandestinidad. Eso sí que las vuelve locas» (*Inés y la alegría*, p. 146).

leño barrio de Salamanca. A pesar del fracaso de sus respectivas misiones, lo único que permanecerá inalterable durante los largos años de sacrificio por la causa republicana será su mutua y profunda amistad, así como la fidelidad a unos valores compartidos. Al igual que en la segunda entrega del ciclo, en esta novela la solidaridad y el vínculo masculino constituyen el marco y el motor de la historia narrada. La relación de ambos personajes con un tercero, Pepe Moya —enlace del PCE—, resulta de tal importancia que incluso el título de la obra hace referencia a ella<sup>52</sup>.

Mención aparte merece la ya aludida amistad que se establece entre Jan Schmitt y Adrián Gallardo, soldados de la División Azul. Atravesarán juntos una Europa en guerra, combatirán hombro con hombro y terminarán enamorándose de la misma mujer. Sus destinos serán trágicos, en contraste con los de los personajes «positivos». En la misma novela, otro par de amigos —Antonio el Guapo y Pepe el Portugués o el Olivares— aparecen unidos también por la experiencia de combatir juntos, en su caso durante el conflicto bélico en España. Así se describe su camaradería:

Desde diciembre de 1937 habían hecho juntos la guerra y una amistad sólida, silenciosa y casi instintiva, de esas que no requieren palabras, secretos mutuos ni promesas alcohólicas para consolidarse. Les gustaba estar juntos y no necesitaban hablar, aunque hablaban, ni beber, aunque bebían, ni reírse, aunque se reían, para sentir cada uno de los dos que podía confiar en el otro (*Las tres bodas de Manolita*, p. 190)<sup>53</sup>.

La lucha armada común es representada en los *Episodios*, por lo tanto, como una experiencia que genera fuertes vínculos emocionales entre varones.

<sup>52</sup> El Portugués y Manolo conocerán al doctor García y se harán amigos suyos cuando este los «resucite» con transfusiones de sangre en el Madrid sitiado durante la Guerra Civil. Durante la contienda, Guillermo mantiene asimismo una cordial relación con su jefe en el hospital, Fortunato Quintanilla, de quien se despide con un emocionado abrazo el día que Madrid deja de ser republicano (p. 195).

<sup>53</sup> Más tarde, Pepe ayudará a Antonio a sacar el cadáver de su amigo Puñales de la zanja en el frente y respetará su llanto sin importunarle (*Las tres bodas de Manolita*, pp. 228-229).

La amistad como conexión vinculante es una constante en las obras memorialistas de Almudena Grandes. Encontramos otro ejemplo en la quinta entrega en el vínculo que une al doctor Velázquez, padre del protagonista, con Samuel Goldstein. Este último acepta tomar a Germán bajo su protección cuando el joven se ve obligado a abandonar España, tras el final de la contienda en los años treinta:

Samuel Goldstein siempre se había comportado conmigo como un segundo padre. Me había salvado la vida, me había acogido en su casa, me había introducido en su familia, me había alimentado, cuidado, guiado, patrocinado, sin más obligación que la lealtad que guardaba a mi padre muerto, a la amistad que ambos habían forjado durante sus años de estudiantes en Leipzig (p. 35).

En conclusión, la masculinidad —tal y como se representa en *Episodios de una guerra interminable*— va más allá de las genealogías masculinas que la naturalizan como elemento clave de ordenación y comprensión del pasado desde una lógica patriarcal. En estas ficciones, el sujeto masculino interactúa con distintos «otros», estableciendo relaciones emocionales fuertes y vinculantes, contaminándose positivamente y volviendo más compleja dicha interrelación. Por otra parte, la serie reproduce determinados estereotipos del modelo hegemónico de masculinidad, tales como: la acción como rasgo distintivo de los varones, el predominio de una masculinidad heteronormativa o el mito de la potencia sexual (como se verá a continuación), entre otros.

### 4.3.3. Siempre al pie del cañón

La fuerte carga erótica constituye un ingrediente característico de la narrativa de Almudena Grandes desde los inicios de su carrera literaria. Mi intención en el presente apartado es responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo aparece representado el erotismo masculino en los *Episodios*? ¿De qué manera influye dicha representación en nuestro imaginario sobre la construcción genérica del sujeto? ¿Cómo se interrelacionan las prácticas sexuales del varón con otras esferas de su existencia, tal y como se recrean en estas ficciones?

En primer lugar, llama la atención que los protagonistas —heterosexuales en la inmensa mayoría de los casos— aparecen representados como sujetos intrínsecamente deseantes. Sus expectativas, además, se ven casi siempre recompensadas con experiencias placenteras. Así ocurre, como ya mencioné, en los encuentros de todas las parejas protagonistas de la serie<sup>54</sup>. Curiosamente, tales experiencias no se ven nunca frustradas por situaciones tan humanas como la inapetencia sexual o la falta de erección, ni siquiera cuando la mujer en cuestión no resulta atractiva desde la perspectiva del personaje. Esta es la vivencia de Galán cuando se ve obligado a acostarse con su anfitriona, durante una estancia clandestina en Madrid, para que ella no le delate: «Si hay que follar, se folla, me discipliné a mí mismo, ¿desde cuándo eso es un problema?» (*Inés y la alegría*, p. 566). Y añade: «Aprendí a follármela sin placer, sin dolor, sin pagar siquiera el precio de odiarla» (p. 569). Este tipo de representaciones en las que el hombre parece siempre predispuesto eróticamente, además de reforzar un estereotipo de género («ellos siempre tienen ganas»), ignoran la vulnerabilidad del varón en la esfera sexual: una vulnerabilidad específica que desaparece por completo del horizonte genérico que perfila el faraónico proyecto memorialístico de Grandes.

Así, en *Las tres bodas de Manolita* Antonio el Guapo, hermano mayor de la protagonista, responde al principio de la novela al estereotipo del «golfo», en el sentido de hombre que frecuenta distintas amantes e incluso prostitutas. Sigue en ello el ejemplo de su propio padre, con quien se compincha para sus mutuas correrías contra su madrastra. De esta, que aguanta las numerosas infidelidades de su marido, Manolita afirma: «María Pilar casi siempre acababa callándose, y yo pensando que nunca en la vida cometería el error de casarme con un hombre guapo» (p. 34). La promiscuidad masculina, tradicionalmente naturalizada, se personifica en estas dos figuras. La actitud del entorno de padre e hijo refuerza y reproduce la supuesta necesidad imperiosa de actividad sexual por parte de los varones, frente al control obsesivo del cuerpo y la sexualidad femeninos, sujetos en la época a la idea de

<sup>54</sup> La idealización de la actividad sexual puede rozar en determinados momentos de la narración límites paródicos. Por ejemplo, tras uno de sus regresos de España como clandestino Galán afirma: «[U]na mujer que fue más mía, más poderosa que mi memoria, durante aquella noche larga, violenta y dulce» (*Inés y la alegría*, p. 567).

obligada «pureza». El abuelo de Guillermo García, en la cuarta entrega de la serie, es también un mujeriego contumaz:

Ese mismo hombre, cuya única patria era la Humanidad, le había puesto los cuernos a su mujer con la mitad de las coristas de la ciudad. Eso no le hacía ni más ni menos progresista, pero no sólo se abría una fisura inesperada, casi consoladora, en su monolítica integridad, sino que le asociaba con los comportamientos de los españoles a quienes más detestaba, sus propios vecinos de Hermosilla 49 (*Los pacientes del doctor García*, p. 77).

La iniciación sexual del nieto tendrá lugar, de hecho, con dos de las coristas que le presenta su propio abuelo en el teatro Eslava.

En la obra de Almudena Grandes el placer en sentido amplio cumple una función importante en la vida de los seres humanos, como ya apunté. Sin embargo, en *Episodios de una guerra interminable* las relaciones sexuales no bastan por sí mismas para sostener y hacer duradera una relación. Es lo que ocurre cuando Guillermo se convierte en amante de Amparo en el Madrid sitiado durante la contienda. Pese a que llegan a compartir hogar y vida diaria, el joven médico se da cuenta de que se trata de un vínculo endeble. Fuera de la pasión erótica, no existe conexión real entre ellos. Como evidenció en el apartado dedicado a los mitos del amor romántico, la pareja monogámica heterosexual es el marco naturalizado en las tramas para el sexo perdurable y placentero<sup>55</sup>.

En síntesis, la actividad sexual de los varones protagonistas es representada como agradable, intensa, frecuente y muy ligada al vínculo romántico. Aunque como sujetos ellos se caracterizan —al igual que ellas— por la vulnerabilidad, esta parece no poder articularse como disfunción sexual o falta de placer. A mi modo de ver, esta significativa imposibilidad de representación de la vulnerabilidad en el plano erótico responde a determinado tabú social sobre cómo percibimos y/o

<sup>55</sup> La excepción a esta norma sea quizás la relación clandestina que mantienen María y Germán en el manicomio de mujeres de Ciempozuelos. La quinta obra del ciclo culmina con una guinda sin duda deletiosa en la cama para ambos protagonistas, aunque al mismo tiempo supondrá su singular, triste y definitiva despedida. En todo caso, también aquí el erotismo se idealiza como sublimación del amor de pareja.

concebimos lo masculino dentro del sistema binario heteronormativo. En estos textos memorialistas la actividad y potencia (hetero)sexual siguen ocupando un lugar privilegiado en la concepción genérica de lo masculino, como si su ausencia implicara un vacío inimaginable. Salta a la vista, en este sentido, la falta de una mayor riqueza de *otras* concepciones de la sexualidad. Un vacío que nos habla de los imaginarios genéricos disponibles en el momento de la creación literaria, del contexto social de su producción y de la forma en que la ideología dominante condiciona los contenidos artísticos, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de textos literarios de tan enorme popularidad y difusión.

#### 4.3.4. Padres e hijos

En el Madrid sitiado durante la Guerra Civil, Guillermo y Amparo tienen un hijo no planeado. A partir de entonces, el protagonista desarrolla una fuerte aversión hacia la madre, con quien no ha compartido más vínculo que la pasión erótica. En cambio, desarrollará uno muy fuerte hacia el recién nacido.

Sin duda, *Los pacientes del doctor García* es la novela de la serie en la que se da una mayor presencia de la temática de la paternidad. Al principio, cuando Amparo le confiesa que está embarazada y que desea tener el bebé, Guillermo argumenta en contra que la criatura no tendrá padre. Reacciona asustado ante un giro vital tan inesperado para él: «No dije esa frase para ofenderla. [...] Sólo pensaba en mí, en la paternidad que acaba de caerme encima a traición, en que no estaba en condiciones de asumirla» (p. 178). Pero una vez aceptada la misma, se involucra plenamente en su nuevo rol y decide incluso asistir como médico al parto. Expresa en estos términos la emotiva experiencia:

Lo que pasó después fue normal y extraordinario, luminoso y sangriento, pero sobre todo emocionante. Nunca había vivido una emoción semejante, tan esencial y definitiva, tan profunda. [...] [C]omprendí con una abrumadora claridad que siempre, para siempre, yo sería el padre de aquel niño, del muchacho, del joven, del hombre en que se convertiría. Y que siempre, y para siempre, él sería mi hijo (p. 191).

El parto es representado, por tanto, como una experiencia liminal tanto para el padre como para la madre, marcando una frontera entre la vida previa del joven y su recién inaugurada vida como progenitor. Como él mismo subraya, el suyo no es el tipo de vínculo que se estilaba en los padres de la época:

Mi hijo se llamaba Guillermo, igual que yo, igual que mi padre y que mi abuelo. [...] [S]u simple existencia era tan poderosa que yo me pasaba las horas muertas mirándole. Tal vez, si hubiera nacido en tiempo de paz, [...] mi vínculo con él habría sido más débil, como el que había escuchado que los hombres mantenían con sus hijos (p. 192).

El médico es consciente del lazo invisible que los une, aunque las circunstancias políticas los obliguen durante muchos años a llevar existencias separadas:

Todos los pronósticos de Manolo Arroyo se habían ido cumpliendo, incluso su convicción de que había llegado demasiado tarde para vencerme de que no me encariñara con el niño. Sólo había vivido con él seis meses y medio, pero con ese plazo sobraba para que jamás pudiera olvidar que existía, que era mi hijo, que yo era su padre. Al emprender el camino hacia la nueva España, su madre había despreciado todas las pruebas que atestiguaban nuestra relación. El libro de familia, la partida de nacimiento y la foto de nuestra boda seguían estando en el mismo cajón donde yo los había ido dejando. Cuando decidí llevármelos, pensaba sólo en el futuro de un niño llamado Guillermo García Priego, en el papel que yo podría o no representar en él. En aquel momento no podía saber que mi hijo no iba a crecer con mi nombre y con mi apellido (pp. 197-198).

En efecto, el niño será educado por su madre en la esfera más conservadora de la alta sociedad madrileña, mientras su padre llevará una doble vida como espía al servicio del gobierno republicano en el exilio. Sin embargo, al cabo de los años, se produce el reencuentro entre ambos. Amparo acude a Guillermo para que trate a su hijo por unas fiebres asmáticas, unas curas que se extenderán durante varios meses: «Desde el 22 de octubre de 1952 hasta mediados de enero de 1953, estuve un rato con mi hijo Guillermo todas las tardes» (p. 666). En cada visita

Guillermo le lee en voz alta fragmentos de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. De este modo, el protagonista retoma el contacto y el vínculo emocional perdidos, hasta el punto de percibir como dolorosa la nueva separación forzada:

[A]l asombro de comprobar que me gustaba la idea de romper con Amparo, sucedió el asombro de descubrir que me disgustaba perder la ocasión de ver crecer a José Antonio Urbieta, aunque fuera de lejos, desde una esquina (p. 505).

El primogénito, sin embargo, no desaparecerá del todo de su vida, pues años más tarde le buscará para retomar definitivamente la relación entre ambos<sup>56</sup>. Esta primera experiencia de la paternidad marca tanto a Guillermo que reaviva sus recuerdos cuando sucede la segunda. La llegada al mundo de su hijo menor le inspira las siguientes reflexiones:

Se llamó Manuel, el nombre que compartían los mejores amigos de sus padres, y me devolvió a mi hijo Guillermo después de haber vivido muchos años sin pensar demasiado en él. Cada uno de sus gestos, su llanto, su olor, los pequeños avances que se iban sucediendo día tras día, me recordaban a aquel otro bebé que también había aprendido a mamar, a agarrar, a mirarse las manos, a tensar los labios para simular una sonrisa aún inexistente, antes de desaparecer de mi vida (p. 662).

El doctor García no es el único ejemplo de figura paterna destacada en *Episodios de una guerra interminable*. En todas las novelas encontramos ejemplos de esta figura involucrada emocionalmente con su descendencia. Esta imagen se aleja de la del tradicional patriarca de familia, autoritario e insensible a las necesidades y emociones ajenas. Otros ejemplos, ya mencionados, los constituyen la estrecha relación de Galán con sus hijos e hijas en *Inés y la alegría*, pese a sus frecuentes ausencias; la ambigua relación de Nino con su padre real y con Pepe, el padre simbólico, en *El lector de Julio Verne*; o la importancia de la figura paterna para Germán Velázquez en *La madre de Frankenstein*.

<sup>56</sup> Con el tiempo, su hijo le revelará que se ha hecho comunista inspirado por su figura paterna (p. 699), pasando a formar parte del movimiento antifranquista.

En el caso concreto de la segunda novela del ciclo, el niño protagonista es muy consciente de las expectativas y los límites del cariño paterno, pero no alberga dudas respecto a la sinceridad de dicho afecto:

Él [Antonino] no podía dormir porque pensaba en mí, y yo no podía dormir porque en el centro de sus desvelos latía la decepción de ser mi padre, de haber engendrado un niño que crecía muy poco, menos que su hermana, menos que los hijos de otros guardias, menos que sus compañeros de la escuela.

[...] Yo no tenía la culpa, pero aquella noche me sentí culpable [...], la amargura de hacer sufrir a mi padre vino envuelta en la certeza de su amor, todo el amor que cabía en aquel hombre serio y taciturno (*El lector de Julio Verne*, p. 36).

Nino logrará comprender las razones que han llevado a su padre a someterse al régimen y volverá a sentir admiración por él el día que aquel se atreve a desobedecer las órdenes de sus superiores:

Mi padre nunca me había parecido tan pequeño, y nunca tan grande, nunca tan humillado, ni tan orgulloso, y jamás había ejercido una autoridad semejante a la que aquella tarde me arrancó al mismo tiempo, ni un segundo, la curiosidad de los labios y el cuerpo de la silla (p. 73).

Las tramas novelescas destacan la importancia de la genealogía familiar, pero sobre todo del lazo afectivo que surge y se sostiene gracias al contacto e intercambio regular entre sus miembros. La paternidad es recreada como fuertemente vinculante y de gran carga afectiva para los protagonistas varones de la serie. Emocionalidad y vulnerabilidad son centrales en estas representaciones de la relación paternofilial. Tanto hijos como padres son mostrados como sujetos vulnerables e imperfectos que deben cuidar de sus vínculos mutuos y (re)negociarlos. Una muestra más de cómo el sujeto se entiende en estas novelas como relacional, interdependiente y emocional, al margen de su género. Rasgos de una masculinidad que se aleja del modelo genérico hegemónico promovido durante el propio periodo franquista.

#### 4.4. DISIDENTES SEXUALES

Hasta ahora mis reflexiones han girado en torno a la manera en que en las novelas que conforman el corpus de este estudio se articula determinado modelo genérico, de carácter predominantemente binario. Ninguno de los y las protagonistas de la serie es homosexual. Con todo, en el ciclo de novelas aparece representada la diversidad sexual. Lo hace, eso sí, de manera más bien marginal en comparación con la heteronormatividad. Los personajes de Almudena Grandes que desarrollan conductas disidentes lo hacen con la clara intención de resistir a la norma sexual impuesta por el sistema social y cultural del momento histórico recreado. Si la actividad sexual femenina —como vimos— está representada como un claro campo de batalla contra el régimen dictatorial y su moral, en gran medida ocurre lo mismo con las disidencias genéricas de grupos minorizados, como las personas homosexuales o bisexuales.

En este punto vale la pena recordar que el franquismo criminalizaba la diversidad sexual a través de medidas legales y otras de tipo más informal, tales como: el control social, el ostracismo, la delación, etc. Desde mi perspectiva, los individuos y colectivos disidentes del género encajan sin duda en el concepto de paria de Hannah Arendt (2000, 2009) mencionado al principio del capítulo, ya que fueron objeto de exclusión sistemática por parte del Estado fascista. Cuerpos que quedaban fuera de un sistema de derechos concebido para un ciudadano-sujeto en teoría universal, pero en la práctica subordinado a un sistema jerarquizante y que convertía en delito la diferencia sexual y genérica. En el caso de los individuos o grupos de sexualidad no heteronormativa, su condición de parias se vinculaba a la imposibilidad de tener una vida plena. Para poder sobrevivir, se vieron obligadas y obligados a desarrollar diversas estrategias con el fin de encontrar intersticios y espacios reducidos de libertad en un medio especialmente intransigente.

##### 4.4.1. Entre mujeres

Las investigaciones actuales sobre la sexualidad de las mujeres durante la dictadura están sacando a la luz una realidad de dos caras: por un lado, la

oficial del discurso franquista, predicador de una sexualidad femenina exclusivamente heteronormativa y orientada a la reproducción y a la maternidad, y, por otro, las vivencias tal y como fueron experimentadas de hecho por ellas (Osborne, 2019, p. 121). Del resultado de un estudio realizado por el médico Ramón Serrano Vicéns<sup>57</sup> podemos deducir que en la intimidad se daban numerosas prácticas no normativizadas en la época que nos ocupa: la masturbación solitaria, más frecuente en las solteras; el adulterio (un 31,2% en el caso de las casadas); y la experiencia lesbiana (un 20% como una única experiencia y el resto en dos o más ocasiones) (1972, citado en Osborne, 2019, p. 121). De estos datos podemos intuir que en realidad muchas mujeres simultaneaban prácticas sexuales disidentes con aquellas normativizadas, en un intento de no verse obligadas a renunciar al placer femenino, cuya existencia de entrada negaba el sistema de pensamiento impuesto. De acuerdo con dicho estudio, la masturbación en solitario y la experiencia lésbica podían darse en paralelo con las relaciones con varones. Grandes recrea dicho fenómeno en *La madre de Frankenstein*. Una de sus protagonistas, María, narra de este modo un capítulo erótico de su vida:

[N]o le iba a explicar al doctor Velázquez lo pesada que se me ponía Rosarito por las noches [...]. Hazme sitio, anda... La primera vez que se metió en mi cama, no llevábamos ni dos semanas durmiendo en el mismo cuarto. Yo me eché hacia la pared porque pensé que quería hablar, o que durmiéramos juntas, nada más, pero antes de que pudiera darme cuenta, me metió una mano por debajo del camisón y me cogió una teta, así, de entrada. ¿Qué estás haciendo, Rosarito?, le pregunté, y se echó a reír bajito. Pues lo que te haces tú, ¿qué te crees, que no me entero? Ya, pero..., le agarré la mano y la saqué a que tomara un rato el aire, yo con mis tetas hago lo que quiero, porque para eso son más, ¿sabes?, tú no tienes nada que ver con ellas. ¡Qué tonta eres, María!, me dijo con esa voz de mujer de mundo que ponía ella a veces, y cuando quise darme cuenta, ya me había metido la mano dentro de las bragas. ¡Que saques esa mano de ahí, joder! Pero ¿por qué?, me dijo al oído mientras empezaba

<sup>57</sup> Formado durante el periodo republicano y que entrevistó a un total de más de mil cuatrocientas mujeres durante las dos primeras décadas de la dictadura.

a moverla, si te lo haces tú, que yo lo sé, ¿por qué no dejas que lo haga yo? Pues porque no. Antes de que me diera cuenta de que me estaba gustando, la aparté de un empujón, me levanté de la cama y me senté en la suya. Porque yo hago lo que me da la gana con lo mío, pero no me apetece que me lo haga nadie más, y ya está. Desde luego, hija mía, qué antipática eres... La primera noche, todo se quedó en eso. Rosarito se levantó de mi cama, cada una se acostó en la suya y no hablamos más. Pero una semana después, o por ahí, tenía tantas ganas que me convencí de que se le habría pasado. ¡Qué se le iba a pasar! Y mira que no hice ruido, ¿eh?, ni pizca de ruido hice, pues se dio cuenta igual, fíjate. Si quieres, te termino yo, me dijo desde su cama. Que te calles, Rosarito, que pierdo el hilo. Pero, mujer... Total, que tuve que levantarme e irme al baño. Pues, mira, mejor, me dijo cuando volví, porque me calienta mucho que estés ahí, tú sola, dale que te pego. Pues no te preocupes, le contesté, que no va a volver a pasar. Y no pasó, pero ella siguió sacando el tema todas las noches.

Pues con la chica que había antes que tú, sí lo hacíamos, me decía. Pues conmigo no, qué mala suerte has tenido, contestaba yo. Pues no sabes lo que te pierdes, porque siendo dos, el gusto es mucho mejor. Pues mira qué bien, eso que has salido ganando. Pues no te entiendo, porque si no te hicieras pajas tú, todavía, pero eso es pecado, no sé si lo sabes. Pues claro que lo sé, pero mis pecados son como mis tetas, míos y de nadie más. Pues con lo pava que eres, si no me dejas a mí, va a ser difícil que te las toque alguien. Pues ya me las toco yo, no te preocupes. Pues lo que yo digo es lo mejor que hay para no quedarse embarazada. Pues lo que hago yo es igual de bueno. Pues no lo entiendo. Pues ni falta que hace. Y así, de pues en pues, seguíamos hasta que una de las dos se quedaba dormida, pero si Rosarito no me entendía a mí, yo tampoco la entendía a ella. ¿Tú no estás ahorrando para el ajuar?, le decía, ¿no te pasas la vida contándome cómo vas a mandar que te borden las sábanas? Pues entonces búscate un hombre, chica, y déjame a mí en paz. Es que lo cortés no quita lo valiente, me contestaba ella, porque los hombres hacen falta para casarse y tener hijos, eso sí, pero hasta que encuentre a uno que me guste, aprovecho el tiempo. ¿Y yo te gusto? No me contestó, y como estábamos a oscuras, cada una en su cama, no pude ver la cara que ponía. Pues

mira, Rosarito, te voy a decir la verdad, tú no me gustas a mí, qué le vamos a hacer, y no es por ti, ¿eh?, es porque cuando me hago pajas sólo pienso en hombres, y si te dejas, y luego abro los ojos y te veo, pues no me va a gustar... Eso era sólo media verdad. Porque yo sería muy paleta. Sería muy pava, y muy boba, y todo lo demás, pero hasta yo, siendo como era, sabía que los favores se devuelven, y meter la mano en las bragas de Rosarito no me apetecía nada, pero nada de nada, y tampoco me parecía justo beneficiarme yo y que ella se quedara a dos velas. Como no me atreví a decírselo así de claro, para no ofenderla, no me dejó en paz hasta que encontró novio (pp. 258-260).

En este extenso fragmento llama la atención la interrelación entre sexualidad, género, religión y clase social. Las dos muchachas que lo protagonizan trabajan como criadas en la casa de una familia pudiente de la capital española. Ambas son de origen humilde y consideran obvio que su destino es el matrimonio y la maternidad. Con todo, en medio de esta existencia precaria, en la que son sistemáticamente ridiculizadas e insultadas por trabajar como servicio doméstico, son capaces de encontrar espacio para el propio placer. La narración naturaliza de este modo comportamientos y actitudes sexuales que el paradigma genérico del momento invisibilizaba, estigmatizaba y penalizaba. La obra recoge una muestra de las prácticas resilientes frente al límite que impone el género a las personas no-hombres (en la concepción de Langle de Paz, 2018) y/o no heteronormativas. Por otra parte, llama la atención que la única relación erótica explícita entre mujeres se dé en circunstancias que casi parecen rozar el acoso por parte de una de ellas hacia la otra. No encontramos ningún sujeto lésbico representado de manera positiva en toda la serie a excepción del vínculo que surge entre Isabel Perales y la madre Carmen en el colegio Zabalbide en *Las tres bodas de Manolita*. Esta relación, sin embargo, se frustra pronto, no llegando a desarrollarse para alcanzar una mayor plenitud.

#### 4.4.2. Homoerotismo masculino

Si las relaciones afectivo-eróticas entre mujeres pasaban más desapercibidas y eran más difíciles de detectar debido al borroso límite

entre amistad y amor, no ocurría lo mismo con aquellas entre varones. De hecho, a partir de los años cincuenta, las instituciones franquistas acrecientan la persecución de la homosexualidad —que se sobreentiende masculina— al incluirla en el Código Penal vigente en la ley de 15 de julio de 1954, por la que se modificaban los artículos 2 y 6 de la Ley de Vagos y Maleantes de 4 de agosto de 1933. A partir de ese momento, la figura del «invertido» se sitúa en el centro del discurso en la esfera pública. Resulta sintomático que lo que de hecho se castigaba, tanto en hombres como en mujeres, era no tanto las prácticas sexuales reales como el desorden de género: más que penalizar acciones concretas, se castigaba el cuerpo que se salía de la norma. Las transformaciones a lo largo del franquismo en cuanto a la persecución de la homosexualidad masculina son un síntoma del cambio de concepción del propio concepto de masculinidad. Surgen, de este modo, nuevas medidas de control para las prácticas disidentes<sup>58</sup>.

Al estigma vinculado a dichas prácticas podía sumarse las desventajas resultantes de la clase social. Ambos aspectos se unen en el personaje de Francisco Román Carreño, figura secundaria en la tercera novela, quien a lo largo de su vida «había mirado muchas veces el hambre a los ojos» (p. 81). Paco aparece también en *Inés y la alegría* como enlace durante una misión clandestina de Galán en Madrid. Así lo describe este:

Él parecía una copia barata de Miguel de Molina, desde el sombrero cordobés hasta la puntera de las botas, sus suelas tan artilladas como los tacones de sus compañeras. Lo demás, traje negro, chaquetilla corta, pantalón alto, ceñido, y camisa roja de lunares blancos, tampoco era mucho más masculino (p. 600).

No es casual la alusión a la figura del cantante de copla, una imagen estereotipada y caricaturesca del hombre afeminado. Su aspecto híbrido, de hecho, inquieta e incluso atemoriza inicialmente a la adolescente Manolita, quien declara: «Su estampa ambigua, incomprensible,

<sup>58</sup> Por ejemplo, con la llegada del turismo masivo desde el extranjero coincide la aplicación de medidas de control que incluyen el alejamiento obligado de la localidad de residencia habitual, el aislamiento social e incluso el internamiento en centros dedicados específicamente a tales fines, como fue la cárcel de Huelva.



me daba tanto miedo que cuando le veía apostado en la puerta del almacén, rodeaba la manzana para no pasar a su lado» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 49). La indefinición genérica es percibida por la protagonista como un tipo de amenaza: «[S]us ojos oscuros, subrayados con dos gruesos trazos de lápiz negro, demasiado gruesos, demasiado negros hasta para una mujer decente» (p. 49).

En esta entrega de la serie se dedica todo un capítulo a la descripción de la vida precaria de Paco Román por no habitable, en términos de Judith Butler (2006). Dicha experiencia de la exclusión se narra desde dentro, mediante una voz narrativa que se identifica con la perspectiva del personaje, aunque sus vivencias se cuentan en tercera persona. Así nos enteramos de que sus padres «no le habían perdonado que saliera maricón» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 81). Cuando se niega a acostarse con una prostituta porque reconoce que no le gustan las mujeres, su hermano mayor le agrede y le echa de casa «igual que a un perro» (p. 82). Su padre ni siquiera se despide de él. La Palmera decide entonces marchar a Sevilla para buscarse la vida, pero allí «sobraban malos bailarines, sobraban maricones, sobraban hombres feos de veintiocho años» (p. 83). Cuando se proclama la Segunda República, se despierta en él la aspiración de un cambio real en sus condiciones de vida, cree llegada por fin «[l]a hora de los pobres, de los humillados, de los que nunca habían tenido suerte. La hora de los maricones, se dijo, mi hora» (p. 84). Se traslada a Madrid, con la esperanza de tener más suerte allí que en la capital andaluza, pero pronto se desencanta al respecto. Se ve obligado a actuar en la calle y a pedir limosna. Termina apiadándose de él el marqués de Hoyos, también homosexual, y lo invita a comer en varias ocasiones para paliar su hambre. Un benefactor que lo reconoce como «su hermano, su semejante»<sup>59</sup>.

Con el tiempo, Paco Román formará una microcomunidad de elección con la jovencísima Eladía, a quien conoce en el tablado donde

<sup>59</sup> El marqués Antonio de Hoyos y Vinent se dirige a él con las palabras «*Mon semblable, mon frère!*», cita de Jaime Gil de Biedma (2018, p. 120), también homosexual. El marqués se hace anarquista y decide montar en su casa durante la Guerra Civil una comuna de refugiados a los que denomina «su familia». Terminará sus días en la cárcel de Porlier, en un estado deplorable, donde recibe las visitas y la comida de Manolita, quien le devuelve así la ayuda que él le brindó con anterioridad. De este modo, se articula aquí de nuevo el vínculo solidario mujer-hombre homosexual.

ambos trabajan como artistas. Tienen en común el hecho de arrastrar un pasado doloroso, y aunque «[l]a Palmera no tenía ningún respeto por las familias, empezando por la suya» (*Las tres bodas de Manolita*, p. 103), un simulacro de la misma hará posible un espacio de seguridad emocional para estos parias del género: «Así, más de seis años después de que su hermano Bernabé le echara de su casa, Francisco Román Carreño volvió a tener una familia. —Es mi hermana pequeña —respondía cuando le preguntaban» (p. 103). La imitación del modelo familiar como tapadera de una comunidad de elección constituye una clara estrategia de supervivencia para ambos, víctimas de la violencia estructural del patriarcado hacia las personas percibidas como no-hombres.

Otro personaje masculino homosexual aparece en *Inés y la alegría*. Se trata de nuevo de un personaje secundario, el Ninot, un militar compañero de Fernando Galán desde los tiempos de la Guerra Civil. En este caso, la manera en que se presenta en la ficción la interacción sexual entre varones está fuertemente connotada como lasciva, desbocada y carente de todo romanticismo, en contraste con la ya mencionada descripción de las escenas eróticas protagonizadas por parejas heterosexuales. En efecto, cuando Inés y Lola sorprenden al Ninot en su encuentro con un chico marroquí en un callejón en Toulouse, la primera explica: «Aquel bulto apenas se movía y era extraño, extraña su quietud, su perfil, su silencio, su tamaño. [...] [Y]a habíamos visto su mano derecha apretando una polla que a mí, quizás por la sorpresa, pero seguramente porque era verdad, me pareció enorme, y que, sin margen de discusión alguno, estaba tiesa, dura como una piedra, pidiendo más, igual que los ojos turbios, los labios abiertos, húmedos, a medio besar» (p. 532).

La misma idea de sensualidad desenfrenada está presente en las bromas homófobas de otro compañero militar, el Lobo, en referencia a la estancia del grupo de comunistas exiliados en el campo de concentración de Argelès, al que llegan tras salir de España: «[Y] el Ninot jodiendo como una puta con los senegaleses aquellos» (*Inés y la alegría*, p. 583); o sobre los roles activo-pasivo en la cama: «¡Qué héroe! A costa de haberle dado por culo a un senegalés» (p. 585). Llama la atención la hipersexualización de los cuerpos «otros» en estos comentarios homófobos, y en especial de los cuerpos racializados.

La reacción frente a esta actitud del Lobo, un superior, hacia el Ninot es de rechazo por parte de los comunistas españoles en Francia.

Así, al poco alguien sale en defensa del compañero homosexual: «[E]l Ninot no jodía como una puta, porque no se exhibía y nadie le vio jamás» (p. 584). En este comentario se hace referencia a la estrategia del armario como método de supervivencia para las personas con conductas no heteronormativas, es decir, la invisibilidad como recurso para garantizar la integridad personal. En su conjunto, la narración ficcional articula la vivencia de la sexualidad no normativa de un modo empático, al vincularla al miedo a la violencia y al rechazo social que experimenta el sujeto que se encuentra fuera del paradigma hegemónico. En este sentido, Comprendes explica que el Ninot «[e]staba muerto de miedo por si alguien se enteraba, por si te lo contaban, y cuando me pillaba mirándole, me juraba que había sido la última vez, la última, que nunca más» (p. 584). A este temor se contraponen la actitud solidaria de la mayor parte del colectivo de exiliados. Por ejemplo, Zafarraya afirma durante el funeral del camarada gay:

Yo habría preferido que el Ninot no fuera maricón, ¿qué te crees? Y al principio me daba cosita pensarlo, no creas, no me gustaba nada, esa es la verdad, que ni siquiera me acercaba mucho a él, como si me lo fuera a pegar. [...] ¿Y por qué estamos hoy aquí? Pues porque era un tío de puta madre, ¿o no? Era valiente, generoso, buena persona, buen amigo, buen camarada. Tenía ese defectillo, sí, pero... (p. 586).

El propio Galán declara: «Todos lloramos su muerte. La lloramos tanto, y tan sinceramente, que sólo la intensidad del dolor que compartimos podría explicar que nos riéramos tanto después de su entierro» (p. 581). Defiende al amigo de los prejuicios imperantes: «Era maricón, ¿y qué? Mejor nos habría ido con muchos más maricones como él, y muchos menos machos como El Campesino. ¿O no?» (p. 588). Se señala que la homosexualidad debería haber provocado la expulsión del Ninot de la agrupación político-militar, pero el Lobo no se decide a llevarla a cabo. La dura realidad es que «ser homosexual era considerado una traba para formar parte de las organizaciones clandestinas» (Molina Artaloytia, 2019, p. 64), y que a menudo muchas personas no eran admitidas por ello en las filas de los militantes anti-franquistas.

En la quinta entrega de la serie conocemos a Eduardo Méndez, un psiquiatra homosexual que trabaja en el manicomio donde transcurre

la historia narrada. El escenario no es, desde luego, casual, dado que la temática homosexual se encuadra en esta novela precisamente desde la perspectiva psiquiátrica. La actividad de los profesionales de la salud mental fue, de hecho, uno de los pilares represivos de las sexualidades disidentes por parte del aparato estatal, junto con los instrumentos sociales y penales. En este particular entorno profesional, tan solo Germán Velázquez no presenta reparos ante la diversidad sexual:

—Eres homosexual —concluí, pronunciando cada sílaba muy despacio.

—Para ti, espero que sí —[Eduardo] vació la copa y llamó al camarero—. Para los demás, soy un mariconazo de mierda, como te podrás imaginar. [...] Eres como un marciano de esos que salen en las películas, ¿sabes? [...] Por eso no tienes ni idea de lo que opinan sobre la homosexualidad la mayoría de nuestros colegas españoles (*La madre de Frankenstein*, pp. 192-193).

Méndez es víctima desde la más tierna infancia de las biopolíticas franquistas de control y producción de cuerpos, viendo sometidos su sexualidad y su género al escrutinio de las instituciones sociales de control «blando», a saber, la familia y la Iglesia:

A los quince años, Eduardo se vio inmerso en el furioso torbellino del fascismo español, un movimiento peculiar que se alimentaba a partes iguales de la fanática exaltación del macho y la lacrimosa devoción por los altares. Los legionarios que desfilaban con camisas abiertas de manga corta y pantalones ceñidos, los regulares que se quedaban mirando con descaro sus muslos aún infantiles, embutidos en un pantalón corto, al cruzarse con él por la calle, alimentaban unas fantasías nocturnas que a la mañana siguiente, en la misa diaria, aprisionaban su conciencia como un bloque de hormigón. Cuando su peso se le hizo insoportable, cometió la imprudencia de contárselo todo a su confesor. Este puso al corriente de inmediato al director del colegio, que convocó a su vez a la señora Méndez aquella misma mañana. En una entrevista a la que el padre de Eduardo no asistió, le dijo que no se preocupara demasiado, que eran cosas de la edad. El chico sólo había pecado de pensamiento, era consciente de su falta y estaba muy predispuesto a corregirse. A continuación, le recomendó un tratamiento tan inocuo como ineficaz (p. 194).

Estigmatizado como un enfermo, el muchacho pasa en su primera juventud por los distintos dispositivos de «tratamiento correctivo», hasta que finalmente comprende que, en su caso, la mejor estrategia para sobrevivir será la conjunción de cinismo y simulación:

Pero a uno de los asistentes del director del cursillo, un sacerdote recién salido del Seminario que se llamaba Pedro Armenteros, le impresionó tanto aquella intervención que le animó a compartir su experiencia con un joven estudiante que ya había pasado por las manos de tres psiquiatras madrileños muy conocidos. Los tres le habían asegurado a la señora Méndez que la homosexualidad era una simple enfermedad para la que existían curas eficaces. Desde la hipnosis hasta los electrochoques, Eduardo había experimentado todo un catálogo de soluciones terapéuticas que había dado sus frutos, depresión, insomnio, anemia, ansiedad. Aquel cursillista había transitado antes que él por el mismo camino, y sin reconocer explícitamente que su arrepentimiento era fingido, una simple estrategia para sobrevivir, le recomendó que se ingresara una temporada en el Sanatorio Esquerdo, una clínica privada rodeada por un inmenso pinar, en las afueras de Carabanchel. Y hasta le sugirió el nombre del psiquiatra que más le convenía (p. 195).

Esta institución —de existencia real, según explica la autora en el epílogo de la obra— suponía un oasis respecto a la norma represiva dominante en la época histórica que nos ocupa:

El Sanatorio Esquerdo no sólo era el refugio ideal para los homosexuales madrileños de buena familia, que aparentaban someterse por su propia voluntad a un presunto tratamiento que les enderezaría para siempre, y esquivaban así a los jueces que pretendían procesarlos por escándalo público (p. 395).

En el centro médico el joven no es tratado para «corregir» su supuesta desviación, sino para recuperarse del trauma de la violencia sistemática a la que su cuerpo y su mente han estado sometidos como resultado de la exclusión:

Alfredo Martín había sido uno de los discípulos predilectos del propio doctor Esquerdo. Como la guerra le pilló en zona nacional, nadie le

molestó. En el 39 volvió a Madrid, recuperó su plaza en la clínica y, por suerte para mí, para muchos como yo, siguió aplicando las enseñanzas de su maestro discretamente, sin llamar la atención. Al poco tiempo de conocernos, me ofreció un diagnóstico asombroso. Mi trastorno primario era la culpa, me dijo, y eso era de lo que iba a tratarme. Podría decir que el doctor Martín me convirtió en un cínico, pero eso no sería justo con él. En realidad me enseñó a aceptarme, a convivir conmigo mismo, a disfrutar de las cosas buenas de la vida, sin renunciar a ninguna y sin ponerme en peligro. Pasé allí todas las vacaciones de verano y cuando salí era otro, una persona entrenada para ser feliz (pp. 195-196).

Eduardo Méndez aprende a combinar la aceptación de sí mismo con el aparente acatamiento de las normas sociales imperantes, de las cuales resulta imposible escapar. Germán reflexiona sobre su situación:

Él, que había renunciado de antemano a todo lo que no podía aspirar a tener, un amor, un novio, una pareja, acudía sin rechistar cuando el padre Armenteros silbaba, pero no era un cínico, sino un superviviente. Intentaba mantenerse vivo con dignidad, más allá de los barrotes de una celda entre los cuales la vida le arrojaba de vez en cuando alguna migaja. Con eso se alimentaba, y así tiraba para delante, elaborando su propio discurso sobre la libertad y una manera de vivir que afirmaba haber escogido, aunque otros se la hubieran impuesto a la fuerza. En realidad, no era tan distinto de Pastora (pp. 235-236).

El propio narrador establece un paralelismo entre la viuda liberada y el psiquiatra gay. Comparten una misma condición, la de parias de su género y sexualidad. Las novelas visibilizan así la presión social y la continuada agresión que experimentan los cuerpos castigados por no someterse al imperativo hegemónico de género. Ambos personajes ejemplifican, además, estrategias de supervivencia similares.

La quinta novela de la serie, en concreto, supone un repaso ficcional al funcionamiento de la máquina represora en su periodo de actividad más intenso. Efectivamente, *La madre de Frankenstein* presenta determinado retrato colectivo de los parias de la diversidad sexual en los años cincuenta. Se muestra el pasado «desde dentro», a partir de distintas experiencias de la exclusión y desde múltiples perspectivas

personales. Una visión encarnada de las consecuencias para sujetos concretos de las medidas de control y castigo, así como de las estrategias afectivas y/o políticas que aquellos marcados como «otros» se vieron obligados a adoptar para poder sobrevivir.

Si en el caso de Paco la Palmera y del Ninot la exclusión social por razones de su orientación sexual termina con su aceptación y asimilación como un miembro más por parte de la comunidad de resistentes —en España y en el exilio, respectivamente— a Eduardo Méndez no le queda más remedio que llevar una doble vida, simulando someterse al régimen heteronormativo del nacionalcatolicismo. Un exilio interior que lo moldea como un individuo maltratado en el pasado y resignado en el presente histórico de la novela a un aparente sometimiento al paradigma genérico imperante. Su estrecho margen de libertad individual lo limita, como en el caso de Pastora, a una supuesta rebeldía abierta que, sin embargo, desemboca a la postre en una actitud vital marcada por la amargura y el cinismo. Su individualismo, en cierta forma, parece condenar a este tipo de personajes al desconsuelo. Con ello viene a confirmarse la tesis latente en varias de las novelas de Almudena Grandes acerca del imperativo de una comunidad emocional como requisito irrenunciable para el pleno desarrollo personal de todo individuo. La aceptación no problemática de varones homosexuales por parte de las agrupaciones de resistentes recreadas en las novelas, en una época en la que la homofobia —especialmente entre hombres y hacia hombres— era sin duda la norma social de acuerdo con los testimonios disponibles, refuerza la imagen idealizada, históricamente poco verosímil, del colectivo protagonista.

#### 4.4.3. Bisexualidad

En los *Episodios* aparece retratado un único personaje que elige la bisexualidad como práctica sistemática. Se trata de Margaret C. Williams en *Los pacientes del doctor García*, una norteamericana del servicio de espionaje de su país que es descrita en los siguientes términos: «[U]na mujer poco mayor que él, muy alta, muy rubia, de ojos muy azules, nariz larga, hombros muy anchos y un levísimo, casi inaprensible aire masculino» (p. 108), quien afirma que «unos días me gustan los hombres y otros las mujeres» (p. 110).

Manolo Arroyo entabla con Meg un vínculo muy especial que se sale del patrón heteronormativo monógamo predominante en el mundo ficcional de Grandes. Se trata de una relación en la que la pasión sexual, la confianza, la libertad y, sobre todo, la amistad están presentes a partes iguales:

Manolo [...] desmenuzó para él durante horas lo que Miss Williams había representado para él cuando se conocieron en Ginebra, la compañía, la amistad, la cooperación, el sexo y, por fin, el *amor* en el que desembocó una complicidad tan íntima, tan profunda que no había encontrado ningún otro camino por el que crecer. Había sido *amor*, el más intenso, el más benéfico (pp. 393-394; el énfasis es mío).

Una práctica relacional y sexual subversiva respecto al modelo preponderante, ya que se trata de una relación abierta de común acuerdo, a medio camino entre la amistad y el amor, sin patrones preestablecidos ni más límites que el bienestar de ambas partes:

Allí bebían como dos camaradas, miraban a las mujeres, comentaban sus virtudes, sus defectos, e intercambiaban información. [...] Más allá del valor de esa colaboración, Meg se convirtió al mismo tiempo *en el mejor amigo y la mejor amiga* de Manolo Arroyo, *su única familia ginebrina* (p. 111; el énfasis es mío)<sup>60</sup>.

La cercanía y la confianza mutua como cualidades del vínculo entre ellos se ensalzan en las dudas de Manolo de si acostarse o no con Meg:

Él la miró despacio, durante un instante, y tuvo miedo. De equivocarse, de estropearlo, de echar a perder su relación, de perderla a ella en definitiva. Todavía se sentía como un impostor, un chico de pueblo que se movía con torpeza en un traje que le quedaba demasiado grande, y entre todas las virtudes de Meg, la más valiosa consistía en una misteriosa capacidad para neutralizar esa sensación. Cuando estaban juntos podía mostrarse tal y como era, sin sentirse obligado a

<sup>60</sup> En efecto, esta particular relación es un nuevo ejemplo de comunidad de elección, motivo que, como ya he señalado en varias ocasiones, impregna la obra memorialista de la escritora madrileña.

fingir la soltura, la experiencia mundana de la que en realidad carecía. Por eso su proposición le dio tanto miedo, pero cuando se detuvo un instante a pensar en lo peor, intuyó que si aquel experimento salía mal, si no se excitaba, si no se empalmaba, si no era capaz de hacerla disfrutar, los dos se reírían mucho y decidirían a la vez que no había pasado nada (p. 113)<sup>61</sup>.

La amistad es mostrada, una vez más, como un tipo de relación primordial:

Meg nunca se enamoró de Manolo. Manolo nunca se enamoró de Meg. Se acostaron juntos muchas veces, y más veces aún, no lo hicieron. El sexo les hizo más felices sin enriquecer su relación, porque follaban igual que hablaban, bebían y se trataban, como dos camaradas, pero reforzó un misterioso vínculo (p. 114).

De hecho, «[c]uando él le dijo adiós con la mano desde la escalerilla del avión, ambos sabían que aquello se había terminado pero su amistad, a cambio, viviría hasta que el último de los dos muriera» (p. 115). Como vimos, la amistad para toda la vida es un *leitmotiv* en la obra memorialista de Grandes. No así la bisexualidad o las relaciones no monogámicas. La figura de Meg Williams supone una excepción a la norma.

#### 4.5. CONCLUSIONES. EL GÉNERO DE LA HISTORIA

En conclusión, podemos afirmar que el género en *Episodios de una guerra interminable* se articula en los siguientes términos:

En primer lugar, las mujeres como colectivo son representadas como parias modernas, carentes de los derechos que ostentan los hombres y víctimas de una brutal represión de su sexualidad. Las novelas muestran, a través de las situaciones y los comportamientos de un amplísimo abanico de personajes, cómo se imponía el binarismo y las restricciones sexuales del paradigma del nacionalcatolicismo, vinculado a una sexualidad heterosexual, orientada a la reproducción,

<sup>61</sup> Este es el único momento del ciclo novelístico en el que se alude a la disfunción o carencia de apetito sexual, y tan solo como hipótesis.

que invisibilizaba y condenaba el placer femenino. La ficción muestra desde perspectivas individuales la violencia específica aplicada a los cuerpos en general y a los disidentes en particular.

En contraste, las protagonistas femeninas de Almudena Grandes se rebelan contra el paradigma de género y sexual impuesto, comportándose como parias conscientes, según la concepción de Hannah Arendt (2006, 2009). El placer es una esfera importante en sus vidas. Para sus distintas resistencias resultan determinantes las comunidades emocionales en las que se inscriben, y en concreto el vínculo que se establece entre mujeres, tanto a nivel grupal como individual. En estas novelas, la agencia se articula de manera parecida a como la concibe Teresa Langle de Paz (2018), es decir, más allá de la autonomía del sujeto, pues abarca su vivir cotidiano y la esfera e intercambio emocionales, aspectos que tradicionalmente escapan al análisis histórico por su carácter volátil. De este modo, el ciclo memorialista pone énfasis en lo relacional y en los límites porosos del yo (femenino), el cual se ve influenciado de manera decisiva por la emoción que circula en su entorno, tal y como sugiere Langle de Paz.

Lo mismo ocurre con los protagonistas masculinos, aunque no son representados como parias puesto que ocupan el lugar de mayor privilegio dentro de la jerarquía sexual. En estas ficciones, la masculinidad —sobrentendida como heterosexual— es representada en la línea del giro afectivo. Desde esta perspectiva, el individuo varón está también sujeto a la agencia relacional. Su sentido de sí mismo, el desarrollo de su potencial como ser humano y su vulnerabilidad están en relación directa con el vínculo con otros/as, en concreto con su papel dentro de una comunidad emocional y política, la de los resistentes.

En cuanto a la diversidad sexual, en la serie novelesca aparecen recreadas distintas manifestaciones de la sexualidad humana, desde la heterosexual y monogámica (predominante), pasando por la masturbación individual, la bisexualidad (en el marco de una relación no monogámica), hasta las relaciones homoeróticas. Todas estas prácticas son representadas como resilientes en los personajes que se oponen —no siempre de forma consciente— al paradigma represivo franquista. También se recogen muchas de las actitudes y estrategias aplicadas por colectivos como los homosexuales varones para poder sobrevivir a su situación de exclusión estructural. La bisexualidad constituye más bien un episodio anecdótico en el conjunto novelesco. Aunque

las relaciones homoeróticas entre mujeres aparecen, lo hacen de un modo muy marginal. No se representa ninguna pareja homosexual que implique una relación satisfactoria, estable o duradera en el tiempo. En este sentido, podemos incluso entrever una cierta racialización y reproducción de estereotipos sobre la homosexualidad, puesto que las relaciones eróticas entre personas del mismo sexo son representadas como «salvajes», incontrolables, lujuriosas; un mecanismo que hace «otros» de las personas homosexuales y las exotiza<sup>62</sup>. Estas obras literarias reproducen de esta manera determinados estereotipos que circulan en la cultura heteronormativa.

En suma, pese a la crítica al régimen afectivo-sexual franquista la narración naturaliza el modelo heterosexual monógamo reproductivo, al ser no solo simbólicamente predominante sino sobre todo mostrado como objeto y proyección de una vida feliz (Ahmed, 2019), tal y como demostré en el capítulo previo<sup>63</sup>. La paradoja inherente a los textos de Almudena Grandes es que ambicionan codificar una diversidad moral de valores más igualitarios por medio de la creación ficcional de comunidades de carácter inclusivo, pero que resultan a la postre fuertemente normativas. Reproducen, por tanto, determinados mecanismos de exclusión de las minorías sexuales.

Estas obras memorialistas recrean a través de la memoria encarnada y ficcionalizada la interrelación entre género, sexualidad, clase y exclusión por razón de creencias políticas durante el periodo de la posguerra en España, al evidenciar la mayor vulnerabilidad de las

<sup>62</sup> Llama la atención que las relaciones sexuales entre varones se refieran al intercambio con hombres racializados, como en los ejemplos mencionados de *Inés y la alegría*. Quiero dar las gracias en este punto a mis compañeros del grupo de investigación GENIA Género, identidad y discurso en España y América Latina de la Universidad de Varsovia por sus observaciones y reflexiones acerca de esta cuestión, y en concreto a Aleksandra Goławska, Marcin Kołakowski y Katarzyna Moszczyńska-Dürst.

<sup>63</sup> Parece confirmarse en el caso de Grandes la hipótesis propuesta por Magda Potok de que «los textos de las novelistas españolas demuestran la persistencia de los valores conservadores y de un sistema social fuertemente represivo que mantiene la jerarquía de los sexos y coloca a las mujeres en una situación perjudicial para ellas» (2010), aunque sin lugar a duda la serie de los *Episodios* supone un paso adelante en la propuesta de modelos femeninos más emancipadores respecto a las novelas previas de la misma autora, pues en ellos las protagonistas, además de romper con el marco en principio previsto para ellas, se implican de manera directa o indirecta en movimientos políticos.

personas que ocupaban posiciones no normativas. En este sentido, el modo autobiográfico le sirve a la autora para recrear por medio de la ficción vivencias cotidianas, el tiempo circular de la actividad femenina y aspectos vinculados a la memoria comunicativa. De las aventuras de sus protagonistas se destila una tesis común a todas las novelas: a saber, que la ausencia de vínculos emocionales profundos impide la realización y satisfacción personal de todo individuo. Este principio cohesivo del grupo es de especial relevancia en los casos de aquellas personas más vulnerables por estar expuestas de manera sistemática a la violencia estructural, como es el caso de mujeres, las personas no heteronormativas o las que experimentan exclusión por razones de clase. Las y los protagonistas de *Episodios de una guerra interminable* consiguen superar los límites —entre otros los que les impone el género— precisamente gracias a la solidaridad del vínculo en el marco de la comunidad emocional y política de los resistentes, y a una «agencia» que no se articula exclusivamente como acción y autonomía, sino como contaminación emocional espontánea del entorno social.

## Conclusión<sup>1</sup>

*Episodios de una guerra interminable* son un ejemplo de literatura mimética inspirada en el modelo de la novela decimonónica, la cual, según Jonathan Culler (2007), tiende a reforzar una determinada imagen de la nación. Asimismo, constituyen ejemplos de *Bildungsroman*, puesto que narran el proceso de formación de cada uno de sus protagonistas. Por su temática, la crítica los encuadra en la denominada novela de la memoria, y cuentan además con importantes componentes de literatura sentimental (debido a la abundante y decisiva carga emocional de la trama, y en especial a la omnipresencia del amor romántico). Todo ello sitúa estas obras a medio camino entre las otrora denominadas «alta» y «baja» cultura; como novelas de contenido histórico adquieren el prestigio de los temas «serios», aunque su fuerte carga emocional y erótica las acerque a géneros más populares. Por añadidura, algunos críticos han visto en *El lector de Julio Verne* una novela de aventuras sobre la novela de aventuras (Mougoyanni Henessy, 2017, p. 183). En el caso del cuarto episodio, *Los pacientes del doctor García*, podemos hablar sin duda de una novela de espionaje en su fórmula más convencional. En consecuencia, resulta difícil etiquetar con una única rúbrica genérica el ciclo novelístico de Almudena Grandes<sup>2</sup>.

El carácter innovador del presente estudio reside en la idea de tratar el texto literario no solo como una fuente complementaria para el saber histórico, sino sobre todo como un medio para conocer y comprender el pasado. Otro de sus objetivos ha consistido en indagar acerca de la

---

<sup>1</sup> Una primera versión de esta conclusión se presentó en el Congreso *Teoría de la novela hoy* de la Universidad de Cantabria en septiembre de 2020 y se ha publicado en un volumen colectivo en 2021.

<sup>2</sup> En cuanto a la recepción, mi hipótesis es que mediante esta fórmula combinatoria la escritora consigue atraer a un abanico más amplio de público, respondiendo a las expectativas del mercado. Indudablemente, su éxito editorial la reafirma como figura autorial y como autoridad dentro del actual campo literario en lengua española.

carga ideológica inherente a los discursos actuales sobre las violencias del siglo xx español, analizando en concreto su articulación novelística. Ello es posible gracias al análisis de la estructura narrativa de la novela realista de la memoria y los contenidos inherentes a la trama: su carga emocional, la precisa selección y recreación en la misma de actores y acontecimientos históricos, la articulación del género y la sexualidad, así como la reflexión que genera acerca del poder de la narración para construir comunidades y colectivos identitarios.

Las principales preguntas a las que se ha buscado dar respuesta son las siguientes: ¿Qué tipo de representación, y por tanto interpretación, del pasado encontramos en los *Episodios*? ¿En qué medida la ficción literaria, y en concreto la novela de la memoria, aunque modelada en base al esquema de la novela del siglo xix, puede convertirse en un laboratorio de experimentación que nos permite visibilizar y cuestionar los esquemas conceptuales y narrativos naturalizados en el discurso historiográfico? ¿Qué características reúne este género literario en el caso concreto de Almudena Grandes? ¿Cómo se articula el concepto de lo heroico? ¿Qué papel juegan las emociones en estas representaciones del pasado? ¿Cómo se vinculan las emociones, el género y la política? ¿Cuál es el poder de la narración ficcional para construir comunidades y colectivos identitarios?

## EL CAMPO DE BATALLA SOBRE EL PASADO

*Episodios de una guerra interminable* recrea acontecimientos de los años cuarenta y cincuenta del siglo xx concentrándose para ello en un grupo concreto —el de las y los resistentes antifranquistas— tradicionalmente excluido de la narración historiográfica hegemónica durante décadas en España. El contenido del ciclo puede alterar nuestra percepción de conjunto de estas dos décadas especialmente cruentas, en la medida en que acciones, actores y sucesos del pasado son resituados en el panorama histórico, difiriendo o complementando la información con la que de entrada contamos sobre dicho periodo al enfrentarnos a su lectura. Las tramas novelescas conforman de este modo un panorama alternativo del periodo en cuestión, en el que el antifascismo/antifranquismo se sitúa en el centro de la narración/explicación histórica. Se cuestiona con ello determinado «régimen de verdad» —en

términos de Foucault<sup>3</sup> que prevaleció en la esfera pública y en el ámbito académico durante décadas, el cual otorgaba un mayor protagonismo a otros agentes a la hora de explicar el proceso histórico. En este sentido, vale la pena recordar que

el «Antifranquismo» no ha constituido en nuestro país el referente legitimador de la democracia actual. Por lo menos, no de la forma en la que el «Antifascismo» lo fue para la democracia italiana, alemana o francesa después de la Segunda Guerra Mundial y durante décadas, aunque hoy se dé una situación distinta en cada uno de esos países. En el caso español ese elemento legitimador se identificaría con el proceso de «transición política» a la democracia liberal parlamentaria (Tébar, 2012, p. 15).

Con una clara intención didáctica que la autora no oculta, recuperar el antifascismo y la Segunda República (como contexto en el que aquel surgió) como referentes legitimadores de la democracia actual es el objetivo que se propone la serie novelesca. La autora madrileña aporta, de hecho, su granito de arena a la deconstrucción de la narración hegemónica con la que crecimos toda una generación de españoles y españolas ya en democracia, al desvelar aspectos del periodo más violento de la historia reciente desconocidos en su mayor parte por el público. Un desconocimiento que desde luego no es casual, puesto que tiene que ver con un determinado silencio institucional(izado):

La mayoría de nosotros nunca llegamos a saber qué es lo que nuestros profesores sabían o pensaban acerca del pasado reciente. Las instituciones educativas permanecieron mudas desde comienzos de la transición. En ellas no se nos transmitió conocimiento sobre el asunto. Algo así no puede ser sencillamente un descuido. Tampoco tiene por qué haber sido el efecto de un plan deliberado de imponer el silencio; pero lo que es innegable es que se trata de un hecho de enormes consecuencias para la calidad del diálogo colectivo que en el futuro esas decenas de miles de

<sup>3</sup> «Debemos entender la “verdad” como un sistema de procedimientos ordenados que sirven para la producción, regulación, distribución, circulación y funcionamiento de enunciados/afirmaciones. La “verdad” está imbricada [...] con los sistemas de poder que la generan y que la confirman» (Foucault, 1981, p. 133).



personas podríamos entablar acerca del sentido del pasado reciente, que es sin duda uno de los principales referentes con los que se construye la cultura política de los ciudadanos que conviven en una sociedad democrática (Izquierdo Martín y Sánchez León, 2006, p. 53).

La serie de los *Episodios* logra abrir los campos de la problemática en torno a la memoria al trasladar los acentos del relato histórico a las acciones —sistemáticas y simultáneas— de la resistencia, un subgrupo dentro de la sociedad invisible e invisibilizado durante largo tiempo. Este proyecto narrativo se posiciona así en el campo de fuerzas que interactúan en la actualidad —lo que concebimos como «historia pública»— al que se refiere Keith Jenkins (2009, p. 25).

Ante un largo silencio —institucional, político, cultural y social— respecto a una tradición antifascista que se borró de las referencias culturales compartidas, el ciclo novelístico de Grandes, gracias a su indudable popularidad, contribuye a abrir un hueco para la recuperación de tal tradición política entre los relatos que se enfrentan por la hegemonía en la España actual, un debate en el cual el presente volumen pretende incidir. Teniendo en cuenta la posición central de la autora en el campo literario de hoy, parece factible que logre su objetivo de recobrar para la memoria colectiva este tipo de figuras «heroicas» que, no obstante, parecían condenadas a los márgenes de la historia oficial. Este fenómeno tiene que ver, en mi opinión, con el carácter posmoderno de nuestro mundo cultural occidental, que —según François Lyotard— constituye una formación social en la que se están redibujando y redescubriendo los mapas y el estatus del conocimiento bajo el impacto de las fuerzas secularizadoras, democratizadoras, informatizadoras y consumistas (citado en Jenkins, 2009, p. 76).

#### «RESISTIR ES VENCER»: RESISTENCIA, LUCHA ANTIFASCISTA Y MEMORIA

Siendo Almudena Grandes una figura autorial de reconocido prestigio, de gran legitimidad en la esfera pública, resulta evidente que su serie ocupa un lugar central en la pugna en torno a la memoria del siglo xx español. La elección del género de la novela realista, a medio camino entre historia y literatura —en la línea de una tradición que

inaugura Galdós y continúa Max Aub, y en la que se sitúa la misma escritora como estrategia para autorizarse—, así como los recursos literarios que pone en marcha (como los modos autobiográfico y monumental de Erll, 2012), buscan legitimar narrativamente la (re)visión de la historia propuesta en las obras analizadas. Una mirada hacia el pasado que, como vimos, implica determinados conceptos de nación, progreso, política, ciudadanía y cambio histórico. Este faraónico proyecto novelístico se interrelaciona además con la presencia y actuación continua de la escritora en la esfera pública, especialmente como publicista, con un abierto posicionamiento político que impregna, asimismo, sus novelas. La posición autorial y la creación literaria se complementan y refuerzan, por tanto, de manera recíproca.

¿Qué tipo de representación y, por tanto, de interpretación del pasado encontramos en *Episodios de una guerra interminable*? Para responder a esta pregunta, destacaría algunos aspectos del proyecto memorialista de Grandes que valoro como positivos, dado el carácter innovador de la imagen de la posguerra que logran conformar. En primer lugar, se narra el pasado dando visibilidad a la acción de agentes que no solían protagonizar el discurso historiográfico, alejándose del planteamiento tradicional de muchos historiadores para quienes «todo se mueve en torno a la secuencia acontecimiento, relato, primacía de lo político cuando se pone el énfasis en la toma de decisión ejercida por individualidades poderosas» (Ricœur, 2010, p. 317; el énfasis es mío). La lucha colectiva, tal y como es recreada en estas obras, visibiliza a determinados grupos sociales considerados tradicionalmente carentes de poder (como mujeres, niños, minorías sexuales, etc.), evidenciando su capacidad de actuación para generar cambio social.

En segundo lugar, se hacen patentes los procesos de formación de comunidades ideológicas por medio de las emociones, así como la influencia de las mismas en la configuración de una conciencia política, tanto a nivel individual como colectivo. Por añadidura, se muestra la imbricación de las dos esferas —política y emocional— en ambos niveles. En el presente estudio también he analizado cómo, de acuerdo con las tramas de las novelas, la conformación de comunidades emocionales a partir de posiciones subalternas puede influir en el devenir histórico a largo plazo.

En tercer lugar, las tramas novelescas permiten la reactivación para la «memoria funcional» (Aleida Assmann, 1999, pp. 133-142) de acontecimientos políticos, sociales y culturales del pasado, tanto

de las actividades represivas de los franquistas y allegados al régimen (los trabajos forzados de los represaliados, el trato institucional a sus hijas e hijos y la explotación económica de los mismos, las experiencias específicas de violencia sexual que experimentaron las «rojas», las torturas y asesinatos cometidos por la Brigada Político-Social, etc.) como de las acciones de los resistentes (la invasión del Valle de Arán en octubre de 1944 por parte de las fuerzas de la UNE, la actividad militar de las guerrillas en el monte, la red de solidaridad y apoyo en torno a las cárceles, la actividad de los exiliados en Francia, la participación femenina en la resistencia antifranquista, etc.).

Por último, este proyecto narrativo revisa desde una perspectiva específica los conflictos y violencias de la segunda mitad del siglo xx, evidenciando de paso los mecanismos generadores de exclusión —social, histórica, económica, por razones de clase, género, etc.— de la que fue objeto el bando perdedor del conflicto bélico de los años treinta. En este sentido, se enmarcan los acontecimientos de posguerra en un contexto político e histórico más amplio, al mostrar los vínculos entre franquismo, nazismo y las posteriores dictaduras del Cono Sur, aportando una visión bien documentada y más compleja del pasado al dar a conocer muchas de las alianzas y complotos políticos y diplomáticos que determinaron una continuidad transnacional de las violencias de derechas del siglo xx<sup>4</sup>.

Esta recreación panorámica de la España de, sobre todo, las décadas de los cuarenta y cincuenta presenta, no obstante, aspectos que deben ser objeto de crítica, entre los cuales destacaría los siguientes. En primer lugar, la bipolaridad en la representación del pasado violento, con una clara oposición entre franquistas/fascistas (representados casi siempre en la ficción como personajes intrínsecamente malvados) y republicanos/antifascistas (marcadamente «positivos»), lo cual contribuye a reproducir la lógica bélica de las «dos Españas» (Hansen, 2015). En este sentido, la narración lleva implícita una fuerte carga de valoración moral del comportamiento de los personajes según su pertenencia a una u otra opción política. Este recurso narrativo busca, por un lado, subrayar la línea que separa a víctimas de perpetradores; y por otro,

<sup>4</sup> Como afirman Aleida Assman y Sebastian Conrad, resulta imposible comprender hoy el proceso de desarrollo de los discursos de la memoria fuera de un marco de referencia global (Assman y Conrad, 2010).

provocar emociones extremas en quien lee, alineándolo con los personajes «positivos» que protagonizan la narración y, en consecuencia, con su lucha política<sup>5</sup>.

En efecto, esta peculiar (re)creación de la posguerra busca transformar el tabú social y cultural de los perdedores de la guerra —el miedo y la vergüenza motivadores de su largo silencio— en el orgullo de los miembros de la resistencia, pese a que no lograran nunca su objetivo de derrocar al dictador<sup>6</sup>. De la imagen de la posguerra y sus consecuencias posteriores que se destilan del conjunto de novelas, la sociedad española actual sería, entre otros, resultado de la acción continuada en el tiempo de agentes —tanto varones como mujeres, a menudo de origen humilde y con muy pocos recursos económicos— que desde la ilegalidad lucharon por un giro político en el país. El tejido social generado por la resistencia a partir de pequeñas comunidades emocionales estaría, por tanto, en la base de los cambios políticos que se producirían más tarde, en los años sesenta y setenta, y cuya existencia ha sido sistemáticamente omitida por la narración histórica oficial.

<sup>5</sup> Al respecto, señalan Izquierdo Martín y Sánchez León: «El poder de la divisa que separa en dos comunidades de memoria [a los españoles] no reside en el número de adeptos que tiene cada una de ellas en un momento concreto, sino en la intensidad con que puede llegar a ser vivida; es decir, en la fuerte valoración moral que puede conllevar el identificarse con una de esas comunidades. Esto es fuente de preocupación para algunos ciudadanos y formadores de la opinión pública; señalan éstos con acierto que las comunidades de memoria surgidas a raíz de una guerra se conforman por negación de la otra, y eso es algo que puede afectar a la convivencia cuando ambas coexisten en el mismo territorio. Sin embargo, hay que reconocer que se trata de una actividad que acompaña el ejercicio de un derecho garantizado en toda democracia pluralista: la libre identificación personal con unas ideas implica la libertad de dotarse de una determinada visión de la experiencia histórica del grupo o los grupos con que un ciudadano se identifica por razón de esas ideas» (2006, p. 37).

<sup>6</sup> El orgullo, además, está vinculado en este discurso en gran medida al concepto de nación. Podemos encontrar numerosas muestras de ello en los textos. Así, cuando ve huir a un grupo de presos políticos a los que acaban de liberar en el valle Arán, Galán reflexiona: «¿En qué clase de país de mierda se ha convertido España? [...] [P]orque hasta aquel día, yo aún había podido aferrarme al orgullo de haber nacido, de haber luchado en España» (Inés y la alegría, p. 363; el énfasis es mío). De estas palabras se hace eco Inés: «[L]a desgracia de España, mi pobre país aterrorizado, humillado, cada día un poco más pequeño, más encogido, más cobarde, su pequeña gente harta de sufrir» (p. 447).

Como aclara la propia autora, cuando se refiriere a este movimiento político, tiene en mente

[u]n grupo de la sociedad que decide que no va a tragar, entonces a partir de ahí el tema de la identidad tiene que ver con ese grupo y con el relato de ese grupo que ha llegado hasta nosotros. Y eso tiene también que ver con la identidad colectiva. [...] No solo la formación de una identidad colectiva de los resistentes, sino también la construcción de un relato que no hay en la sociedad española contemporánea, y que es un patrimonio de los españoles que se ha perdido. *El problema de los resistentes es que encajan tan mal en la lectura oficial de la Transición*. Si era tan fácil como que unos señores quedaran para tomar un café, ¿por qué hubo un grupo que se pasó más de treinta años jugándose la vida? Y entonces no saben qué hacer con ellos, y están fuera de todo. Y mi intención es recuperar también ese relato. *Lo colectivo de los personajes y lo colectivo de la sociedad actual* (Calderón Puerta y Moszczyńska-Dürst, 2016; el énfasis es mío).

Como puse en evidencia en el capítulo 2, la recuperación de dicho relato lleva implícito un determinada concepción de la nación —con una idea concreta de lo que España, sin matices de diversidad cultural y/o lingüística, fue y/o debería ser— que implica precisamente la crisis de un sentimiento: el de la identificación afectiva con el proyecto político supuestamente fundacional de la Transición, que continúa siendo evocado hasta el momento actual por algunos sectores como valor supremo y articulador del Estado. En las versiones más reaccionarias del nacionalismo español se sigue reclamando un «imprescindible» olvido de las violencias del pasado, tan repetido durante el periodo transicional, que ha ocultado de manera eficiente el conflicto entre colectivos, regiones y clases dentro y fuera del Estado<sup>7</sup>. En contraposición, durante las últimas décadas se están intentando llenar estos vacíos con iniciativas impulsadas desde la sociedad civil, gracias a la

<sup>7</sup> Me refiero, entre otros, a los exiliados y exiliadas y sus descendientes. Sobre el nacionalismo español y sus mecanismos de funcionamiento, véase Taibo (2007).

actividad de las asociaciones de memoria histórica distribuidas por todo el territorio español<sup>8</sup>.

Si la historia como disciplina debe constituir una esfera que haga posible analizar el origen y evolución de los grandes problemas de nuestra actualidad —como los debates sobre las formas de organización social, el origen de las desigualdades o las razones de que extensos colectivos hayan sido excluidos tradicionalmente de la historia oficial—, la novela memorialista a menudo busca plantear iguales o similares cuestiones. Su particularidad radica en la indiscutible capacidad del texto ficcional para desarrollar en quien lee la empatía, gracias a la inevitable identificación emocional que experimenta con los protagonistas de las historias narradas. Porque, como señala Martha C. Nussbaum, «[p]ara fomentar la empatía a través de barreras sociales específicas necesitamos dirigirnos a obras de arte que presenten dichas barreras y su significado de una forma enormemente concreta» (2008, p. 477).

En este sentido, recuperar el relato del antifascismo por medio de la creación literaria y situar en él el foco de atención conlleva, entre otras cosas, concienciar a muchos lectores y lectoras de la exclusión a la que se han visto sometidos determinados colectivos en la historia política. Así lo expresa la autora implícita en *Inés y la alegría*:

La historia con mayúscula de los documentos y los manuales los ha barrido con la escoba de los cadáveres incómodos, hasta esconderlos debajo de la alfombra que marca el sendero que condujo a la patria hacia el futuro, y allí siguen, cubiertos de polvo, rebozados en pelusas. Encima, sobre un sólida arpillera tejida con lana de buena calidad y colores cálidos, brillantes, se leen los nombres de los héroes útiles,

<sup>8</sup> Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), Sociedad de Ciencias Aranzadi, Coordinadora por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos (CRMH), Asociación de familiares fusilados de Navarra (AFFN36), Foro por la memoria del campo de Gibraltar, Familiares de los fusilados de San Lorenzo, A.R.I.C.O. — Memoria aragonesa, Agrupación de familias de Valdenoceda, Intxorta 1937 Kultur Elkarte (IKE), Grupo para la Recuperación de la Memoria Histórica de Valencia (GRMHV), Asociación de hijos y nietos del exilio republicano, Asociación Recuperación de la Memoria Histórica de Aranjuez (ARMHA), Federación Asturiana Memoria y República (FAMYR), Foro por la Memoria de Zamora, etc. Extraído de <https://cronicasapiedefosa.wordpress.com/asociaciones-memoria-historica/>.

públicos, confortables, los hombres y mujeres que consagraron su vida a consolidar, *junto con su futuro personal*, la libertad y la democracia de España (p. 484; el énfasis es mío).

Cerrar la Transición significa para Almudena Grandes integrar en la conciencia colectiva el saber disponible sobre aquellas y aquellos que han conformado los «otros constitutivos» en distintas épocas, así como los mecanismos de exclusión que experimentaron y las consecuencias tanto individuales como colectivas de los mismos. Ello implica la deconstrucción del sistema simbólico que ha constituido el paradigma dominante durante décadas y la reconfiguración del campo en torno a la memoria del siglo xx español.

Como destaca Nussbaum, las «instituciones públicas también pueden enseñar el juicio de gravedad, que es el que dice a los ciudadanos no solo que ciertas calamidades son particularmente graves, sino que incluso son injustas, incorrectas. [...] [H]emos de reaccionar preguntando qué es lo que podemos hacer para reducir la probabilidad de que estas tragedias vuelvan a tener lugar» (2008, p. 464). En este sentido, mientras no se institucionalice la reparación —a todos los niveles, pero sobre todo simbólico— a las víctimas del franquismo, y no se reconozca que se trató de calamidades graves, injustas e incorrectas, no habrá garantía de no repetición, tal y como ha subrayado en numerosas ocasiones el juez Baltasar Garzón<sup>9</sup>.

### ¿RESISTENCIA EMOCIONAL?

Uno de los objetivos de esta investigación ha sido indagar acerca de cómo los modos de representación de la felicidad, el miedo y otras emociones están condicionados por la ideología de la sociedad en la que surgen los productos culturales. Por ello uno de mis propósitos fue estudiar el corpus escogido con respecto a la construcción de las

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo: [www.unidadcivicaporlarepublica.es/index.php/nuestra-memoria/la-ley-de-la-memoria/16058-baltasar-garzon-qno-hay-garantias-de-no-repeticion-del-franquismoq](http://www.unidadcivicaporlarepublica.es/index.php/nuestra-memoria/la-ley-de-la-memoria/16058-baltasar-garzon-qno-hay-garantias-de-no-repeticion-del-franquismoq). La actual propuesta de ley sobre la memoria democrática quizás sea un nuevo intento por parte de las instituciones oficiales españolas de cambiar su manera de enfrentarse al pasado violento y sus consecuencias.

emociones, esto es: sus tabúes, sus manipulaciones, sus promesas de felicidad y sus prohibiciones tácitas. Para ello, he analizado las emociones prevaecientes en las novelas del ciclo —miedo, ira, amor (en sentido amplio y en su versión romántica), alegría, orgullo y felicidad—, deteniéndome en aquellas que ocupan una posición central en la trama. De este modo, concluí que todas las que concebimos habitualmente como positivas —alegría, felicidad y amor— son presentadas como estrategias de resistencia política. A su vez, emociones extremas como la ira o la furia cumplen la función de motor de cambio personal y social.

Por otra parte, reflexioné acerca de los modelos prescriptivos y proscripivos de sexualidad y género inherentes a los patrones emocionales que se articulan en estas novelas. Tal y como demostré en el capítulo correspondiente, felicidad y amor —de presencia preponderante— responden en sus articulaciones en estos textos de ficción a posiciones hegemónicas dentro de la cultura occidental. En efecto, el final familiar feliz común a todas las obras invita a una interpretación simbólica en la que la comunidad nacional aparece articulada en base al modelo del mito del amor romántico, y en concreto al modelo familiar en su versión más tradicional. De hecho, tal y como se representa en la ficción, la transmisión de cultura política pasaría de una generación (biológica) a otra en el marco de la familia heteronormativa reproductora, dando la impresión de ser el único horizonte posible para la felicidad personal<sup>10</sup>.

Dicha transmisión de cultura política, por añadidura, se lleva a cabo a través de la línea familiar masculina —los varones se constituyen y permanecen como actores políticos principales en la esfera pública—, en contraste con la relativa pasividad en dicho ámbito por parte de las mujeres protagonistas a partir del momento en que adoptan el papel de madres. Pese a sus fuertes convicciones ideológicas progresistas, y en muchos casos una decidida implicación política en su juventud, al final de la trama ellas suelen terminar «domesticadas», es decir, encerradas de nuevo en el hogar. A pesar de su intención evidentemente emancipadora, las tramas de los *Episodios* refuerzan

<sup>10</sup> En el marco de una «heteronormatividad compulsiva», recurriendo a una expresión de Meri Torras.

con sus finales la idea de que «la heteronormatividad reproductora subyace en los mitos sobre los que se sustenta y en las leyes que construyen lo nacional» (González Fernández, citado en Sabadell-Nieto, 2011, p. 19). En efecto, si la familia suele considerarse trasunto de la nación, este modelo familiar fortalece una concepción patriarcal de la sociedad como conjunto. El modelo único de final feliz de las novelas resta fuerza a la carga feminista de estos productos culturales, puesto que se reproduce esa «equiparación que anda muy arraigada en las sociedades conservadoras, a saber, aquella que vincula la felicidad a la “buena vida” (entendida como la vida misma y como la civilización), al trabajo, a la familia y al amor heteronormativo» (Moszczyńska-Dürst, en prensa). Todo lo cual evidencia hasta qué punto los elementos afectivos de los textos culturales establecen vínculos con el paradigma hegemónico del momento de su producción.

#### LO HEROICO: DIVERSIDAD SEXUAL Y DE GÉNERO

¿Cómo se articula el concepto de lo heroico en *Episodios de una guerra interminable*? Empecemos con una comparación. Para Joana Sabadell-Nieto (2011, p. 19) la novela *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, pese a alinearse simbólicamente con los vencidos en la Guerra Civil —al igual que el ciclo de Almudena Grandes—, reivindica una memoria bélica y masculina. Como argumenta Sabadell-Nieto, la trama novelesca se construye en torno a las figuras de héroes y antihéroes. Se basa en una genealogía exclusivamente masculina que excluye a las mujeres en su imagen del pasado. La estudiosa llega a afirmar que esta conjunción de violencia, sexismo y misoginia en la novela de Cercas es equiparable a la del propio discurso fascista al que pretende oponerse.

En su opinión, ello tiene que ver con la noción de lo heroico, que no solo es característica del totalitarismo de derechas y del discurso patriarcal, sino que también impregna muchos discursos de la izquierda. Esta noción es representada según conceptos y valores muy próximos al concepto identitario estructural de la heroicidad, excluyente de lo femenino por definición. En este sentido, Helena González Fernández nos recuerda que la comunidad nacional hegemónica se basa precisamente en la masculinidad normativa (citada en Segarra,

2012, p. 22). Esta concepción deslegitima sistemáticamente a las mujeres al situar el relato histórico-político en el marco totalitario del género, un elemento común a todas las novelas de Javier Cercas<sup>11</sup>.

En contraste, el colectivo de resistentes representa una concepción de lo heroico bien distinta. Frente a los protagonistas varones de Cercas y los valores que simbolizan, la figura heroica en la obra de Grandes se caracteriza, en líneas generales, por los siguientes rasgos:

<i>Grandes</i>	<i>Cercas</i>
Género múltiple	Masculino
Comunitario	Individual
Solidaridad, coraje	Fuerza, decisión
Resistencia	Acción
(Inter)dependencia	Autonomía
Emociones	Racionalidad, autoridad moral

Aunque este esquema resulta sin lugar a duda demasiado sintético, y hay mucho por matizar al respecto, nos sirve para empezar a configurar una idea sobre cómo el concepto de lo heroico que se deriva de la serie novelística que nos ocupa se aleja del modelo hegemónico (masculino) tradicional de heroicidad. Independientemente de su sexo o género, en estas novelas memorialistas se dota al sujeto —tanto individual como colectivo— con capacidad y agencia. El sujeto o colectivo de carácter «positivo» en el centro de la trama ficcional se caracteriza por ser emocional, y no predominantemente racional; relacional, capaz de desarrollar vínculos y no solo articulado como entidad autónoma, en un «vacío» social; es solidario (se involucra y es capaz de crear redes sociales de cooperación y apoyo mutuo); se resiste al principio capitalista de

<sup>11</sup> Vale la pena en este punto recordar que, hasta el día de hoy, ninguna de sus novelas está protagonizada por una mujer.

la competencia o al recurso a la violencia para lograr sus objetivos; se compromete con estrategias de resistencia conjunta; y tiene una actitud inclusiva respecto a la diversidad (de edad, género, sexualidad...).

Esta concepción de la figura heroica no es excluyente de lo femenino y hace visibles las emociones como elementos centrales de su funcionamiento en el mundo. Tal concepción responde en gran medida al giro emocional en humanidades que surge desde las propuestas feministas (Labanyi, 2016). De hecho, podríamos incluso aventurar que un sujeto articulado en dichos términos se corresponde con el actor principal —en sentido amplio— de la historia, tal y como está representado en la ficción memorialista de Grandes.

Por otra parte, los *Episodios* muestran desde perspectivas individuales la violencia específica aplicada a los cuerpos en general y a los disidentes en particular durante el periodo de la posguerra, pero no solo en un sentido estrictamente político. Las novelas muestran por medio de las vivencias de un amplísimo abanico de personajes cómo se imponía el binarismo y las restricciones del paradigma genérico derivado del nacionalcatolicismo, basado en una sexualidad heteronormativa, orientada a la reproducción, que invisibilizaba y condenaba el placer femenino.

Desde esta perspectiva, las mujeres españolas como colectivo son representadas como parias (Arendt, 2000), víctimas de una feroz represión, sobre todo sexual. En contraste, las protagonistas del ciclo de novelas se rebelan contra el paradigma de género y sexual impuesto, comportándose como parias conscientes (Arendt, 2000). Sus estrategias de resistencia consisten, sobre todo, en el disfrute del placer del propio cuerpo y la articulación de comunidades emocionales, en particular el desarrollo del vínculo individual o grupal entre sujetos femeninos.

La masculinidad es asimismo representada muy en la línea del giro emocional. Tal y como se recrean, también en el caso de los varones el desarrollo de su potencial como seres humanos y su vulnerabilidad están en relación directa con su capacidad de vínculo con otras personas, así como con su papel dentro de una comunidad emocional y política, la de los y las resistentes. En suma, la obra memorialista de Grandes pone el énfasis en lo relacional y en los límites porosos del yo, que se ve influenciado por las emociones que circulan entre los individuos y su entorno (Langle de Paz, 2018).

En cuanto a la diversidad sexual, en la serie aparecen recreadas distintas manifestaciones de la sexualidad humana: heterosexualidad monogámica o no, masturbación, bisexualidad y relaciones homoeróticas entre hombres o entre mujeres... Todas ellas se articulan como prácticas resilientes de los personajes que se oponen, aunque no siempre de manera consciente, al paradigma represivo franquista. Sin embargo, no están representadas en la misma proporción. El modelo decididamente predominante es el de la heterosexualidad monogámica reproductiva, mostrado como objeto de felicidad. El resto de las prácticas suponen más bien episodios anecdóticos en el conjunto ficcional, y llama la atención el hecho de que parezcan «condenadas» a la infelicidad. De ello podemos concluir que, pese a la fuerte crítica al régimen afectivo-sexual franquista, la narración novelesca, con su modelo prescriptivo y proscriptivo de sexualidad y emociones, contiene una fuerte carga conservadora, puesto que reproduce el modelo genérico hegemónico.

#### LA NOVELA DE LA MEMORIA EN LA VERSIÓN DE GRANDES

Estas novelas recrean a través de la memoria ficcionalizada la interrelación entre género, sexualidad, clase y exclusión por razón de creencias políticas durante el periodo de la posguerra. Evidencian la mayor vulnerabilidad de las personas que ocupaban los lugares no normativos gracias, entre otros recursos, al modo autobiográfico, en el que se recrean ficcionalmente vivencias cotidianas, el tiempo circular de la actividad femenina y aspectos vinculados a la memoria, elementos que suelen pasar desapercibidos en la narración historiográfica tradicional. De las aventuras de sus protagonistas se destila una tesis común: que sin vínculos emocionales el individuo no puede llegar a realizarse. Este principio es de especial aplicación en los casos de personas más vulnerables a la violencia estructural, como mujeres, sujetos no heteronormativos o quienes sufren exclusión por razones de clase o discapacidad. Las y los protagonistas consiguen superar los límites que se les imponen gracias a la solidaridad dentro de una comunidad emocional y política, la de los resistentes, y a una agencia que no se articula exclusivamente como acción y autonomía, sino como

«contaminación» espontánea del entorno social (Langle de Paz, 2018). Las comunidades político-afectivas de elección, de mayor o menor tamaño, que se personifican en los personajes «positivos» refuerzan un lema presente en el feminismo desde hace décadas: lo personal es político.

Aunque estas novelas de la memoria suponen una articulación práctica de los principios políticos progresistas que defiende su autora, dicen más de lo que creen decir. Incluyen, además, lo no-dicho o no-decible (incluso lo no-imaginable) en el contexto en el que fueron creadas. Ello tiene que ver con el hecho de que los textos nunca son autónomos con respecto a la situación social y la matriz ideológica que los generó. También las ficciones están determinadas por la hegemonía y el dispositivo discursivo del periodo en el que surgen, de donde derivan las tensiones entre los aspectos y elementos de contenido fuertemente emancipador de estos textos literarios y la carga conservadora implícita en los mismos, vinculada a valores hegemónicos en nuestra sociedad, y que se encarnan especialmente en un concepto muy particular de lo que entendemos por una «vida feliz» (Ahmed, 2019).

Las tensiones que pone en evidencia esta investigación son reflejo de aquellas presentes en el campo cultural de hoy. Almudena Grandes consigue, por una parte, dar forma a una serie de principios progresistas en sus representaciones del pasado violento con la intención de llegar, influir y educar a una parte de la sociedad actual. Lograr este objetivo es posible solo si sus novelas responden también a esquemas narrativos y emotivos fácilmente reconocibles para el gran público, es decir, si coinciden en gran medida con su horizonte de expectativas como lectores/as y consumidores/as. De ahí quizás, entre otras razones, los aspectos conservadores implícitos a las tramas de sus novelas. Un difícil equilibrio que, pese a todo, y como he tratado de demostrar, la escritora madrileña logra con su serie ficcional.

## Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, 2015.
- *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- AMORÓS, Celia (ed.). *Feminismo y filosofía*. Madrid: Síntesis, 2000.
- ANGENOT, Marc. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba, 1998.
- ARENDE, Hannah. *Rahel Varnhagen. Vida de una mujer judía*. Barcelona: Lumen, 2000.
- *Escritos judíos*, edición a cargo de Jerome Kohn y Ron H. Feldman. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Múnich: Beck, 1999.
- CONRAD, Sebastian (eds.). *Memory in a Global Age: Discourses, Practices, Trajectories*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.
- ASSMANN, Jan. «Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität». En: Assmann, Jan; Toni Hölscher (eds.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BEARD, Mary. *Mujeres y poder: un manifiesto*. Barcelona: Crítica, 2018.
- BECERRA MAYOR, David. *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual, 2015.
- BENJAMIN, Walter. «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov». En: *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986, pp. 189-212.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. *Guerra y novela: la guerra española de 1936-1939*. Sevilla: Alfar, 2001.
- BIRULÉS, Fina. *Entreactos. En torno a la política, el feminismo y el pensamiento*. Madrid: Katz, 2015.

- BLANCO AGUINAGA, Carlos. *La historia y el texto literario: tres novelas de Galdós*. Madrid: Nuestra Cultura, 1978.
- «Silences and Changes of Direction: On the Historical Determination of Galdós's Fiction». En: Labanyi, Jo (ed). *Galdós*. Londres: Longman, 1993, pp. 199-217.
- BONATTO, Virginia. *Género, literatura y memoria en la España del último entresiglos*. Universidad Nacional de La Plata, 2014, disponible en: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1074>. [Tesis doctoral]
- BOUCHERON, Patrick. «"Toute littérature est assaut contre la frontière". Note sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire». En: *Annales HSS*, 2010, núm. 2, pp. 441-467.
- BOUJU, Emmanuel. «Exercice de mémoires possibles et littérature "à-présent". La transcription de l'histoire dans le roman contemporain». En: *Annales HSS*, 2010, núm. 2, pp. 417-438.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. París: Les éditions de minuit, 1979. [*La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998].
- *La domination masculine*. Lonrai: Éditions du Seuil, 1998. [*La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2018].
- *Medytacja pascaliánskie*. Varsovia: Oficyna Naukowa, 2006. [*Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1999].
- BRAIDOTTI, Rosi. *El conocimiento posthumano*. Barcelona: Gedisa editorial, 2020.
- *Metamorfosis. Hacia una historia materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.
- BRISE, Catherine. «Pourquoi tenter l'histoire publique?». En: *Recrear la historia. La construcción pública de la historia en el debate democrático*. Madrid: Casa de Velázquez, 21-22 de enero de 2019. [Conferencia]
- BURDIEL, Isabel. «Lo que las novelas pueden decir a los historiadores. Notas para Manuel Pérez Ledesma». En: Álvarez Junco, José (coord.). *El historiador consciente. Homenaje a Manuel Pérez Ledesma*. Madrid: Marcial Pons, 2015, pp. 263-282.
- BURZYŃSKA, Anna. «Afekt – pożądany i podejrany». En: Nycz, Ryszard; Łebkowska, Anna; Dauksza, Agnieszka (eds.). *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*. Varsovia: Editorial IBL PAN, 2015.
- BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

- CALDERÓN PUERTA, Aránzazu; MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna. Entrevista a Almudena Grandes durante el simposio «¿Corazón helado? Narradoras españolas contemporáneas desde la teoría de las emociones». Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 12 de mayo de 2016. Disponible en: <www.facebook.com/groups/1747851205442413/permalink/1887291051498427/>.
- CAMILLERI, Andrea. *Inseguendo un'ombra*. Palermo: Sellerio, 2014.
- CARRASCO, Cristina. «La sartén por el mango: la cocina como resistencia antifascista en *Inés y la alegría* (2010)». En: Talaya, Helena; Fernández, Sara (eds.). *Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2017.
- CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos. *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 2010.
- CASAS, Ana; ROAS, David. *Las mil caras del monstruo*. León: Eolas ediciones, 2018.
- CHARLON, Anne. «De l'héritage aux nouvelles esthétiques réalistes: *Inés y la alegría*: une réponse galdosienne au posmodernisme». En: *Hispanística XX*, núm. 30, 2012.
- CHIRBES, Rafael. *En la orilla*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- CHMIELEWSKA, Katarzyna. «Socialist Realism in a New Perspective. A Proposal of Literary History Analysis». En: *Studia Litteraria et Historica*, 2019, núm. 8, pp. 1-23.
- CHMIELEWSKA, Katarzyna; CALDERÓN PUERTA, Aránzazu. «Memoria, política histórica y *habitus* histórico-identitario». En: González Fernández, Helena; Calderón Puerta, Aránzazu; Jarzombowska, Dominika; Moszczyńska-Dürst, Katarzyna (eds.). *Memoria encarnada, género y silencios en España y América Latina. Siglo XXI*. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros, 2019.
- MROZIK, Agnieszka; WOŁOWIEC, Grzegorz (eds.). *Komunizm idee i praktyki w Polsce 1944-1989*. Varsovia: IBL PAN, 2018.
- COLLIN, Françoise. «Historia y memoria o la marca y la huella». En: Birulés, Fina (ed.). *El género de la memoria*. Pamplona: Pamiela, 1995.
- COLMEIRO, José. *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- CORBALÁN, Ana. «¿Episodios de una guerra interminable como producto de consumo?». En: Talaya Manso, Helena; Fernández, Sara; Mendicutti, Eduardo. *Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2017.
- CORNEJO-PARRIEGO, Rosalía. «Genealogía esquizofrénica e identidad nacional en *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes». En: Encinar,



- Ángeles; Glenn, Kathleen Mary (eds.). *La pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, pp. 43-59.
- CRIVELLO, Maryline. «Une histoire à soi. Reconstitutions historiques et pratiques sociales du passé». En: *Recrear la historia. La construcción pública de la historia en el debate democrático*. Madrid: Casa de Velázquez, 21-22 de enero de 2019. [Conferencia]
- CULLER, Jonathan. *The Literary in Theory*. Redwood City: Stanford University Press, 2007.
- DE HAAN, Francisca. «Ten Years After: Communism and Feminism Revisited». En: *Aspasia: The International Yearbook of Central, Eastern, and Southeastern European Women's and Gender*, 2016, vol. 10, núm. 1, pp. 102-168.
- DENDLE, Brian J. «A Speech by Galdós (1904)». En: *Anales galdosianos*, 1991, núm. 26, pp. 79-80.
- DESPENTES, Virginie. *Teoría King Kong*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- ENCINAR, Ángeles. *Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual*. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, 2015.
- ERLL, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio Introductorio*. Colombia: Universidad de los Andes, 2012.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003.
- FABER, Sebaastian. «La literatura como acto afiliativo. La nueva novela sobre la Guerra Civil (2000-2007)». En: Álvarez-Blanco, Palmar; Dorca, Toni (eds.). *Contornos de la narrativa actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert, 2010.
- «Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes». En: *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 2014, vol. 2, núm. 1, pp. 137-155.
- FEDERICI, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2018.
- FERNÁNDEZ-GALEANO, Javier. «Entre el crimen y la locura: relaciones sexoafectivas entre mujeres y disconformidad de género bajo el franquismo». En: Mora, Víctor; Huard, Geoffroy (eds.). *40 años después. La despenalización de la homosexualidad en España*. Barcelona: Egales, 2019.
- FERRÁNDIZ, Francisco. *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 2014.

- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité, 1*. París: Gallimard, 2006. [*Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012].
- *Histoire de la sexualité, 2*. París: Gallimard, 2006. [*Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012].
- *Power/Knowledge*. Nueva York: Panteon, 1981.
- *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*. París: Gallimard, 2007. [*Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012].
- GALVÁN RODRÍGUEZ, Eduardo. *España en Galdós. Constitución, Estado y nación en un escritorio canario*. Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2015.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. «Pandémica y celeste». En: *Antología poética*. Madrid: Alianza editorial, 2018.
- GILLIGAN, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1982.
- GINZBURG, Carlo. *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*. París: Gallimard/Le Seuil, 2003.
- GOPEGUI, Belén. *Quédate este día y esta noche conmigo*. Barcelona: Literatura Random House, 2017.
- GRACIA, Jordi; RÓDENAS, Domingo. *Historia de la literatura española (vol. 7). Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Madrid: Crítica, 2011.
- GRANDES, Almudena. *Por una falda de plátanos*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2010.
- *Inés y la alegría. El ejército de la Unión Nacional Española y la invasión del valle de Arán, Pirineo de Lérida, 19-27 de octubre de 1944*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2010.
- *El lector de Julio Verne. La guerrilla de Cencerro y el trienio del terror. Jaén, Sierra Sur, 1947-1949*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2012.
- *Las tres bodas de Manolita. El cura de Porlier, el Patronato de Redención de Penas y el nacimiento de la resistencia clandestina contra el franquismo, Madrid, 1940-1950*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2014.
- *Los besos en el pan*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2015.
- *Los pacientes del doctor García. El fin de la esperanza y la red de evasión de jefes nazis dirigida por Clara Stauffer, Madrid-Buenos Aires, 1945-1954*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2017.
- *La herida perpetua. El problema de España y la regeneración del presente*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2019.
- *La madre de Frankenstein. Agonía y muerte de Aurora Rodríguez Carballeira en el apogeo de la España nacionalcatólica. Manicomio de mujeres de Ciempozuelos, Madrid, 1954-1956*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2020.

- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.
- HANSEN, Hans Lauge. «Auto-reflection on the Processes of Cultural Remembrance in the Contemporary Spanish Memory Novel». En: White, Nathan R. (ed.). *War: Global Assessment, Public Attitudes and Psychological Effects*. Nueva York: Nova Science, 2013.
- «Formas globales e historias locales. Influencias transnacionales en la narrativa actual sobre la Guerra Civil». En: Cruz Suárez, Juan Carlos; Hansen, Hans Lauge; Sánchez Cuervo, Antolín (eds.) *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Berna: Peter Lang, 2015.
- CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos (eds.). *La memoria novelada*. Berna: Peter Lang, 2012.
- HÉLÉDUT, Margaux. *El compromiso en la «novela femenina» contemporánea: Almudena Grandes y Gioconda Belli*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018. [Tesis doctoral]
- HERRERA, Coral. *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2011.
- HIRSCH, Marianne. *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, 2015.
- HOBBSAWM, Eric. «The cult of identity politics». En: *New Left Review*, 1996, núm. 217, p. 40.
- RANGER, Terence (eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.
- ILOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones del capitalismo*. Buenos Aires: Katz editores, 2009.
- IZQUIERDO MARTÍN, Jesús. «Introducción». En: *Recrear la historia. La construcción pública de la historia en el debate democrático*. Madrid: Casa de Velázquez, 21-22 de enero de 2019. [Conferencia]
- DÍAZ FREIRE, José Javier. «Presentación. La presencia de lo ausente». En: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2020, núm. 50-51, pp. 263-267.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo. *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*. Madrid: Alianza, 2006.
- JABLONKA, Ivan. *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. París: Éditions du Seuil, 2014.
- JAECKEL, Volker. «“Todos los seres humanos somos capaces de lo mejor y de lo peor”». Entrevista a Almudena Grandes. *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, 2018, núm. 8, pp. 217-227.

- JAGGAR, Alison M. «Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology». En: Garry A.; Pearsall, M. (eds.). *Women, Knowledge, and Reality: Exploration in Feminist Philosophy*. Nueva York: Routledge, 1996.
- JENKINS, Keith. *Repensar la historia*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- JIMENO ARANGUREN, Roldán. «La amnistía pendiente: los delitos de homosexualidad, adulterio, amancebamiento, anticoncepción y aborto (1976-1977)». En: Mora, Víctor; Huard, Geoffroy (eds.). *40 años después. La despenalización de la homosexualidad en España*. Barcelona: Egales, 2019.
- JURADO MORALES, José. «Maquis y topos en los Episodios de una Guerra Interminable de Almudena Grandes: *El lector de Julio Verne*». En: Flores Ruiz, Eva María; Durán López, Fernando (eds.). *Guerras de soledad, soldados de infamia. Representaciones de combatientes irregulares, clandestinos o mercenarios en la literatura española*. Pamplona: Genuve Ediciones, 2018.
- KATZ, Jack. *How Emotions Work*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- LABANYI, Jo (ed). «Introducción». En: *Galdós*. Londres: Longman, 1993.
- «Pensar los afectos». Barcelona: CCCB, 15 de marzo de 2016. Disponible en: <[www.cccb.org/es/actividades/ficha/pensar-los-afectos/222935](http://www.cccb.org/es/actividades/ficha/pensar-los-afectos/222935)> [Conferencia]
- LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 1993.
- LANGLE DE PAZ, Teresa. *La urgencia de vivir. Teoría feminista de las emociones*. Barcelona: Anthropos, 2018.
- LEWIS, Bernard. *History: Remembered, Recovered, Invented*. Princeton: Princeton University Press, 1975.
- LIIKANEN, Elina. «Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo». En: Hansen, Hans Lauge; Cruz Suárez, Juan Carlos (eds.). *La memoria novelada*. Berna: Peter Lang, 2012.
- LOWENTHAL, David. *El pasado es un lugar extraño*. Madrid: Akal, 1998.
- MACÓN, Cecilia. «*Sentimus ergo sumus*. El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política». En: *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, 2013, vol. 2, núm. 6, pp. 1-32.
- MACCIUCI, Raquel; PCHAT MURO, María Teresa. *Entre la memoria propia y ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones Del Lado de Acá, 2010.
- MONTIEL RAYO, Francisca. «Del presente a la memoria histórica. Visión de la guerrilla antifranquista en *Juan Caballero* (1956) de Luisa Carnés, y en *El lector de Julio Verne* (2012) de Almudena Grandes». En: *Escrituras de la*

- resistencia armada al franquismo*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017, pp. 237-259.
- MARTÍNEZ-QUIROGA, Pilar. «Madrid y Almudena Grandes: resistentes natas». En: *Letras Femeninas*, 2013, vol. 39, núm. 1, pp. 67-80.
- MASIELLO, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- MASSUMI, Brian. «Autonomía afektu». En: *Teksty Drugie*, 2013, núm. 6, pp. 112-135.
- MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta, 2006.
- MOLINA ARTALOYTIA, Francisco. «Scientia sexualis y “homosexualidades” en las dictaduras ibéricas». En: Mora, Víctor; Huard, Geoffroy (eds.). *40 años después. La despenalización de la homosexualidad en España*. Barcelona: Egales, 2019.
- MONTAGUT, Cecilia. «Memoria y sexualidad de las mujeres bajo el franquismo». En: Mora, Víctor; Huard, Geoffroy (eds.). *40 años después. La despenalización de la homosexualidad en España*. Barcelona: Egales, 2019.
- MOZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna. «Resignificación de las prácticas discursivas del poder en *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes». En: *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 2012, núm. 16, pp. 169-180.
- *De las intimidades congeladas a los marcos de guerra: amor, identidad y transición en las novelistas españolas*. Sevilla: Padilla, 2017.
- MOUGOYANNI HENESSY, Christina. «El lector de Julio Verne: reconstrucción ficcional e idealización de la resistencia contra el franquismo». En: Talaya, Helena; Fernández, Sara (eds.). *Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2017.
- NAVAL, María Ángeles; CARANDELL, Zoraida (eds.). *La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70*. Madrid: Visor, 2016.
- NASH, Mary (ed.). *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Comares, 2013.
- NUSSBAUM, Martha C. *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós, 2008.
- NYCZ, Ryszard; ŁEBKOWSKA, Anna; DAUKSZA, Agnieszka. *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*. Varsovia: Editorial IBL PAN, 2015.
- OLIVER-WILLIAMS, María Rosa. *El arte de crear lo femenino. Ficción, género e historia del Cono Sur*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2013.

- OSBORNE, Raquel. *Mujeres bajo sospecha (memoria y sexualidad 1939-1980)*. UNED, 2012. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=X-2yEvfZUhlc>>. [Documental].
- «Experiencias de investigación: memoria y sexualidad de las mujeres». En: Mora, Víctor; Huard, Geoffroy (eds.). *40 años después. La despenalización de la homosexualidad en España*. Barcelona: Egales, 2019.
- PASZKIEWICZ, Katarzyna. «Autorías de molde: género y cine de Hollywood». En: Pérez Fontdevila, Aina; Torras Francès, Meri (eds.). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, 2019.
- PATEMAN, Carol. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- PLANTÉ, Christine. «La excepción y lo ordinario». En: Pérez Fontdevila, Aina; Torras Francès, Meri (eds.). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, 2019.
- POTOK, Magda. «Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina». En: *Lectora: revista de dones i textualitat*, 2003, núm. 9, pp. 151-160.
- *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea*. Poznań: UAM, 2013.
- «Del miedo a la indignación: la narrativa de mujeres ante el conflicto social». En: Spiller, Roland; Calderón Puerta, Aránzazu; Moszczyńska-Dürst, Katarzyna (eds.). *Extremas. Figuras de la felicidad y la furia en la producción cultural ibérica y latinoamericana del siglo XXI*. Berna: Peter Lang, 2019.
- PRECIADO, Paul B. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- RICŒUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2010.
- ROS, Violeta. «Narrativa y transición: renovación y consenso en los discursos sobre la transición en la novela española». En: *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 2014, núm. 4, pp. 233-251.
- ROSA, Isaac. *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- ROSALDO, Michelle. «Toward an Anthropology of Self and Feeling». En: Shweder, Richard; LeVine, Robert Alan (eds.). *Culture Theory. Essays on Mind, Self and Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, pp. 137-157.
- ROSENWEIN, Barbara H. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

- ROSÓN, María; MEDINA DOMÉNECH, Rosa. «Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico». En: *Arenal*, 2017, vol. 24, núm. 2, pp. 407-439.
- RUEDA ACEDO, Alicia. «“Pagando los platos rotos de la guerra civil”: dinámicas históricas e interpersonales en tres novelas de Almudena Grandes». En: *ALEC*, 2009, pp. 249-274.
- RUIZ TORRES, Pedro. «La memoria del pasado histórico reciente en la cultura contemporánea». En: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2020, núm. 50-1, pp. 269-274.
- RYAN, Lorraine. «The Gendered Reading Trope in Almudena Grandes' *El lector de Julio Verne*». En: *Neophilologus. An International Journal of Modern and Medieval Language and Literature*, 2014, vol. 99, núm. 2, pp. 253-269.
- *Gender and Memory in the Postmillennial Novels of Almudena Grandes*. Londres: Routledge, 2021.
- SABADELL-NIETO, Joana. *Desbordamientos. Transformaciones culturales y políticas de las mujeres*. Barcelona: Icaria, 2011.
- SEGARRA, Marta. *Differences in common. Gender, vulnerability and community*. Nueva York/Ámsterdam: Rodopi, 2014.
- SÁNCHEZ CUERVO, Antolín. «Introducción». Cruz Suárez, Juan Carlos; Hansen, Hans Lauge; Sánchez Cuervo, Antolín (eds.). *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Berna: Peter Lang, 2015.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas. *Mujer y memoria: Conexiones y afluentes desde el ámbito literario*. Córdoba: Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2009.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. «La representación de la guerrilla antifranquista en *Inés y la alegría* y *Donde nadie te encuentre*». En: *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 2011, vol. 34, núm. 2, pp. 551-567.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. «Performatividad queer en *The Art of the novel* de Henry James». En: *Nómadas*, 1999, núm. 10, pp. 198-214.
- SEGARRA, Marta (ed.). *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*. Barcelona: Icaria, 2012.
- SERRANO VICÉNS, Ramón. *La sexualidad femenina. Una investigación estadística*. París: Ruedo Ibérico, 1972.
- SHERMAN JR, A. F. «Food, War and National Identity in Almudena Grandes' *Inés y la alegría*». *Bulletin of Spanish Studies*, 2016, vol. 93, núm. 2, pp. 3-4.

- SPELMAN, Elisabeth V. «Anger and Insubordination». En: Garty, A.; Pearsall, M. (eds.). *Women, Knowledge, and Reality: Explorations in Feminist Philosophy*. Boston: Unwin Hyman, 1989.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «¿Puede hablar el sujeto subalterno?». En: *Orbis Tertius*, 1988, vol. 3, núm. 6.
- TAIBO, Carlos. *Nacionalismo español: esencias, memoria e instituciones*. Madrid: Libros de la Catarata, 2007.
- TALAYA, Helena; FERNÁNDEZ, Sara (eds.). *Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2017.
- TÉBAR HURTADO, Javier. (ed.). «*Resistencia ordinaria*». *La militancia y el «antifranquismo» catalán ante el Tribunal de Orden Público (1936-1977)*. Valencia: Universitat de València, 2012.
- TOURIÑO AGUILERA, Lucía. «Contra todo pronóstico: Una interpretación de *Las tres bodas de Manolita* de Almudena Grandes desde la teoría de la resiliencia». Dalarna University, School of Humanities and Media Studies, 2014. Disponible en: <<http://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:792551/FULLTEXT01.pdf>>. [Tesis de grado]
- TRAVERSO, ENZO. *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*. Ciudad de México: FCE, 2012.
- «Entre dos épocas: judeidad y política en Hannah Arendt». En: *El fin de la modernidad judía*. Valencia: Universitat de València, 2013, pp. 109-147.
- «Autobiografía como paradigma historiográfico. Notas críticas». XIV Congreso de Asociación Española de Historia Contemporánea. Alicante, 20 de septiembre de 2018. [Videoconferencia]
- TRUJILLO BARBADILLO, Gracia. «40 años después. Archivos, genealogías e inspiraciones políticas». En: Mora, Víctor; Huard, Geoffroy (eds.). *40 años después. La despenalización de la homosexualidad en España*. Barcelona: Egales, 2019.
- URIESTE, Carmen de. «Memoria de la Guerra Civil y modernidad en el caso de *El corazón helado* de Almudena Grandes». En: *Revista Hispánica Moderna*, 2010, vol. 63, núm. 1, pp. 69-84.
- WHITE, Geoffrey M. «Emotions Inside Out: The Anthropology of Affect». En: Lewis M.; Haviland, J. M. (eds.). *Handbook of Emotion*. Nueva York: Guilford, 1993.
- WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.
- WINTER, Ulrich. «Concienciación histórica, imágenes dialécticas, mesianismo, y la memoria transtemporal de los objetos. Nuevos conceptos de

- historia en la novela actual». En: Cruz Suárez, Juan Carlos; Hansen, Hans Lauge; Sánchez Cuervo, Antolín (eds.). *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Berna: Peter Lang, 2015, pp. 55-66.
- YOUNG, Jack. *The Exclusive Society*. Londres: Sage, 1999.
- ZÚÑIGA, Juan Eduardo. «El último día del mundo». En: Encinar, Ángeles; Percival, Anthony (eds.). *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1993.