

Historia o histeria: reconstrucción del pasado o desacralización de la memoria en Alex de la Iglesia y Benjamín Prado

Oscar Iván Useche

Ursinus College

Uno de los retos más complejos que ha enfrentado la producción cultural reciente en España al aproximarse a la reconstrucción colectiva del pasado ha sido el de intentar conciliar en el ámbito discursivo la tensión entre mito, ficción y realidad. En el contexto de una sociedad que continuamente se ha alineado con la teleología del progreso europeo, la tensión entre la necesidad de romper con el pasado para afrontar el futuro y la voluntad de definir el presente en términos de dicho pasado ha dado paso a un continuo cuestionamiento de la identidad nacional. En la medida en que la Guerra Civil, los diferentes espacios históricos que la precedieron (Segunda República) y los mecanismos sociales y políticos a los que dio paso (Dictadura y Transición a la democracia) se convirtieron en referentes míticos capaces de explicar o justificar la realidad del país, esta oscilación entre recuperación de la memoria histórica y obliteración del pasado ha servido de base a los más diversos experimentos narrativos.¹ Este artículo se detiene en dos de las orientaciones que ha tomado este devenir cultural en la actualidad, para mostrar la forma en que su aproximación a la reconstrucción del pasado termina entorpeciendo el comentario crítico que hacen de la artificialidad histórica y el carácter subjetivo de la memoria.

A diferencia de otras obras o filmes contemporáneos en los que se intenta resaltar el carácter fragmentario de una memoria necesariamente dislocada de la realidad, las novelas *Mala gente que camina* (2005) y *Operación gladio* (2011), de Benjamín Prado, y la película *Balada triste de trompeta* (2010), dirigida por Alex de la Iglesia, ven la reconstrucción discursiva del pasado no como un proceso de recuperación de la memoria histórica, término contradictorio en sí mismo, sino como una manipulación, y en algunos casos deformación, de las múltiples memorias que configuran la identidad nacional.² Estos textos hacen una reflexión sobre la imposibilidad de conciliar verdad histórica y reconstrucción del pasado, cuestionando el carácter problemático de una sociedad en la que se ha impuesto desde arriba una visión homogeneizante de la historia. Si bien es cierto que las dos propuestas presentan en principio paradigmas divergentes en la forma de aproximarse a la reconstrucción del pasado, curiosamente ambas rearticulan elementos como la violencia y la ilegalidad del franquismo desde unos referentes simbólicos similares. Se trata entonces de textos que exploran la polarización ideológica de la sociedad y puntualizan las inconsistencias entre la falsificación histórica del pasado y la realidad conflictiva del presente.

La crítica reciente ha destacado la capacidad de la producción cultural en España para construir su propio espacio simbólico y reformular el pasado. En su estudio de 2009, *Voces silenciadas: la memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española del siglo XXI*, por ejemplo, Juan Carlos Martín Galván propone que a través de la escritura los autores conciben una alternativa a la historia, que, al dar voz a los vencidos, desestabiliza y controvierte los paradigmas historiográficos. Sin embargo, la hegemonía del mito antifascista, es decir, la tendencia a condenar abiertamente el franquismo sin considerar los múltiples matices que constituyen su complejidad, ha distorsionado muchas veces las nociones fundamentales de historia y memoria. Varios han sido los historiadores y críticos culturales que han resaltado la necesidad de problematizar la Dictadura como una articulación

política e ideológica que va más allá de un sistema represivo, y de pensar el periodo de transición a la democracia como un proceso sociopolítico con otros objetivos que los de concertar el perdón y pactar el olvido.³ Para estos estudiosos, la mitificación del pasado en la producción cultural contemporánea muestra precisamente la imposibilidad de pensar la historia reciente del país en dichos términos.⁴ Un claro ejemplo es la apropiación histórica que proponen Benjamín Prado y Alex de la Iglesia en sus textos, en los cuales, además de hacer una relectura del pasado, se exponen los grandes riesgos que supone otorgarle un valor incuestionable a la memoria.

Antes de entrar en el análisis de la obra de estos dos autores, es necesario detenerse a revisar la significación que tienen ciertos mecanismos de simbolización en el proceso de construcción de la historia colectiva. Como muestra un importante grupo de estudios recientes sobre la producción cultural peninsular, el concepto de *Lugar de memoria* propuesto por Pierre Nora resulta muy funcional al respecto.⁵

Las ideas de Nora, sin embargo, no siempre se han ligado al estudio de las estrategias narrativas o las visiones particulares de la labor histórica que plantea la ficción. Más bien, la crítica ha recurrido a las ideas del historiador francés para señalar la función simbólica y material de la Guerra Civil y sus consecuencias en la consolidación de unos referentes culturales compartidos que condicionan de una u otra manera la producción artística. En contraste, mi apropiación de la noción de *Lugar de memoria* busca puntualizar la crítica del presente que hacen las distintas obras estudiadas como un espacio conflictivo en el que la proliferación de referentes simbólicos contradictorios, de memorias incompatibles, complica la negociación de una visión colectiva de la identidad.⁶

Según la definición de Nora, un *lugar de memoria* es el referente al que conjuntamente acuden tanto la memoria como la historia, un sitio que condensa simbólicamente la esencia nacional y que existe como espacio concreto. Partiendo de la idea de que la memoria es una construcción subjetiva, el *lugar de memoria* proyecta una visión específica del pasado que puede operar independientemente de la realidad histórica. De ahí que sea fundamental diferenciar, tanto en lo material como en lo simbólico, los conceptos de memoria e historia:

Memory, insofar as it is affective and magical, only accommodates those facts that suit it; it nourishes recollections that may be out of focus or telescopic, global or detached, particular or symbolic-responsive to each avenue of conveyance or phenomenal screen, to every censorship or projection. History, because it is an intellectual and secular production, calls for analysis and criticism. (8-9)

Al pertenecer al orden de lo subjetivo, de lo afectivo e incluso de lo mítico, la memoria puede vincularse a construcciones culturales colectivas como la identidad. Este carácter íntimo e individual le otorga a la noción de *lugar de memoria* un sentido idealizado y profundamente nostálgico del pasado que en cierto sentido se opone al carácter objetivo del quehacer investigativo. La crítica que hace Dominick LaCapra al concepto del historiador francés, no obstante, permite conciliar los aspectos objetivos y subjetivos que lo constituyen. LaCapra afirma que si bien existe una diferencia entre memoria e historia, ambas son categorías complementarias y no opuestas. Es justo en la falsificación, la obliteración, los desplazamientos y transfiguraciones, que la memoria constituye una fuente crucial para la reconstrucción del pasado.⁷ El *lugar de memoria*, entonces, funciona como una fuente generadora de narrativas que se presta a la representación, la especulación y la parodia de la

historia; todos, elementos que en mayor o menor medida son esenciales dentro de la producción cultural contemporánea.

Además de enfrentarse al reto de conciliar la tensión entre memoria individual y construcción colectiva del pasado, en su apropiación de la Guerra Civil o el franquismo la producción cultural actual se ve cuestionada por la distancia generacional que separa a los autores de los eventos históricos. Sin haber tenido una vivencia directa del pasado que motiva su obra, los artistas recurren a la construcción de aparatos de significación que en el ámbito narrativo terminan deformando la realidad. Este tipo de operación simbólica se esclarece al incorporar dentro del análisis el concepto de *Postmemoria* que propone Marianne Hirsch. En la *postmemoria* se sintetiza la tendencia actual de definir el presente en términos del pasado, una propensión que según la historiadora obedece a la creciente desconfianza que produce la idea misma de progreso en un sistema social y económico en crisis.⁸ La *postmemoria* es entonces una respuesta a la inestabilidad ideológica implícita en los deseos contradictorios de continuidad y ruptura con el pasado, “a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove” (Hirsch 106). De esta manera, mediante una apropiación de las imágenes, textos, experiencias y recuerdos de quienes sí vivieron la Guerra Civil y el franquismo, los autores involucrados en el ejercicio crítico de revisar su historia adquieren una posición privilegiada que les permite asumir el trauma de otros y conectar efectivamente pasado y presente.

El acentuado interés colectivo en reconstruir el pasado, sumado a la supresión de distancias que proporciona la *postmemoria*, produce una exaltación del carácter subjetivo del relato histórico, que reafirma la importancia de los lugares de memoria como puntos de convergencia de las múltiples visiones del pasado.⁹ En la tensión entre el apego subjetivo y emocional a ciertas visiones de lo ocurrido—al que me referiré como *histeria*—y la perspectiva objetiva y documentada del pasado—*historia*—, la reinterpretación de los eventos acaecidos a partir de la Guerra Civil y sus consecuencias sobre el presente sirven en las obras de Prado y De la Iglesia para exponer la manipulación histórica de la Dictadura y proponer nuevas formas de aproximarse al conflicto; formulaciones que en muchos casos reconfiguran los lugares de memoria y muestran la incompatibilidad que existe entre memoria, *postmemoria* e *historia*.

Las obras que analizaré a continuación, entonces, permiten reconocer las dinámicas de un quehacer histórico y una labor artística en los que la conciliación de la experiencia individual y la memoria colectiva supone un paso necesario hacia la apropiación del pasado como parte de la identidad. Tanto las novelas de Benjamin Prado como la película de Alex de la Iglesia se inscriben en una compleja construcción de la memoria histórica: mientras para Prado es necesario escudriñar el pasado para encontrar y exponer la manipulación del franquismo, para De la Iglesia es fundamental la dislocación de ese mismo pasado con el objetivo de desligarlo del presente y mostrar el carácter maleable de la historia. Como veremos, los textos se desplazan de la ventriloquia de la labor investigativa—Prado—al simulacro y el esperpento de la realidad—De la Iglesia—, o lo que es lo mismo, de la obsesión con una supuesta verdad histórica a su desacralización. Es en ese sentido que las estrategias de simbolización que usan estas obras y la forma en que reinterpretan el pasado terminan recurriendo al tipo de manipulación que en principio están criticando.

Balada triste de trompeta: ¿historia histórica o histeria histórica?

La producción cinematográfica de Alex de la Iglesia se ha caracterizado por su reivindicación de la cultura popular y de la sociedad de consumo. Así se evidencia en

películas como *Acción mutante* (1993), *El día de la bestia* (1995) o *La comunidad* (2000), en las que mediante el pastiche, la parodia o el esperpento se codifica la visión crítica del autor frente a la realidad histórica y social. Aunque enmarcada en el mismo tipo de cuestionamientos estéticos, *Balada triste de trompeta* (2010) rompe con el tratamiento cifrado de las problemáticas nacionales y construye en su lugar una realidad llena de referentes explícitos a la Guerra Civil y el franquismo.¹⁰ En este filme, el director vasco propone la necesidad de desacralizar el pasado y la identidad nacionales mediante una deformación exagerada de la realidad. La obra cuestiona así los límites entre verdad histórica y simulacro, entre memorialización y ficcionalización, evocando de paso una visión particular de la historia del país que se inserta exitosamente en la crítica social.¹¹ En ese sentido, *Balada triste de trompeta* asume la violencia y el trauma de la Dictadura y desde este plano de la postmemoria construye un andamiaje de significados con los que evalúa sus repercusiones en la negociación de la identidad nacional.

La frenética línea narrativa de *Balada triste de trompeta* no puede entenderse fuera del contexto histórico en el que se inserta su argumento. Desde las secuencias iniciales del filme, desarrolladas claramente durante la Guerra Civil, De la Iglesia plantea el carácter contradictorio del conflicto y propone la idea de la venganza como única forma de reparación. Antes de presentar las primeras imágenes, el director ambienta la aparición de los créditos con la risa de lo que más adelante se devela es la audiencia de una función circense. Lo paradójico de esta exaltación de hilaridad es que el espectáculo de payasos que la produce está teniendo lugar bajo el asedio de las balas y las explosiones. La función se ve cortada abruptamente por un grupo de milicianos republicanos que irrumpen en la carpa para reclutar a los miembros del circo como soldados de la causa republicana. Estos primeros minutos de la cinta marcan el tono paródico de la narración: se presenta la Guerra como un circo y a sus actores como payasos. Tras la caída de Madrid a manos de los rebeldes, se ve cómo los payasos republicanos son apresados, fusilados o destinados al trabajo forzado en la construcción de la descomunal obra del Valle de los Caídos. La forma de aproximarse a la violencia como un mecanismo de negociación completamente estetizado por la presencia de actores y situaciones improbables descontextualiza el sentido trágico de la realidad y deshistoriza la trama. De esa manera, aunque el espectador reconoce la situación histórica puede olvidar que se trata de una parte de su realidad.

El uso de espacios localizables como el Valle de los Caídos, sin embargo, no es una elección arbitraria. Este lugar de memoria por excelencia funciona como marcador referencial de la realidad histórica que aparece deformada en el filme. El panteón erigido para honrar a los mártires nacionalistas de la Guerra Civil constituye así un símbolo contradictorio que es a la vez recordatorio permanente del pasado y obstáculo para su reconstrucción objetiva. Igual ocurre con la trama misma de la película. Amparado en el carácter subjetivo de la postmemoria, De la Iglesia cuestiona los valores sobre los que se ha construido la sociedad española y propone una lectura de la identidad que contrapone pasión y violencia. Javier, hijo de uno de los payasos republicanos que vimos al comienzo del filme, se involucra por accidente en la relación autoritaria y abusiva que mantienen Sergio y Natalia, dos de los miembros del circo al que ha decidido incorporarse. Dentro de esta dinámica, los personajes principales pueden entenderse como representantes simbólicos de los diferentes actores de un conflicto que permanece irresuelto: Natalia, la patria; Sergio, el bando nacionalista; Javier, el lado republicano; todos en el gran circo que es la nación. Las analogías entre la Guerra Civil, vencedores y vencidos y la historia de amor de los protagonistas se confunden finalmente en la naturaleza excesiva de la parodia. Este mismo carácter histórico (entendido acá en términos de exceso), sin embargo, permite que en la película se subvierta el nivel de participación

social de los vencidos, trastocando de esa manera la realidad histórica y proponiendo un nuevo paradigma de reivindicación de la memoria.

La incorporación del circo como eje de la narración en este contexto funciona dentro del marco ideológico de lo popular como herramienta de resistencia. El circo subvierte los órdenes simbólicos relacionados con la autoridad, otorgando de esa manera capacidad participativa y voz a los vencidos.¹² La transformación de Javier en agente vengador es una muestra de esto. En un claro guiño a la narrativa de películas norteamericanas como *Falling Down* (1993), de Joel Schumacher, De la Iglesia permite que la víctima se convierta en victimario. Como reflejo de una realidad esperpéntica, el protagonista deforma su rostro y modifica su imagen para encarnar varios de los símbolos nacionales vestido con un traje de torero, una mitra y un pesado armamento militar. Completamente enajenado por el deseo de recuperar a Natalia y alejarla de Sergio, Javier emprende una jornada marcada por la irracionalidad y la violencia que se ve repentinamente interrumpida en las calles de Madrid por un acto de violencia aun mayor: el atentado contra el almirante Luís Carrero Blanco. Tras reponerse de la explosión, el payaso vengador se cruza con los presuntos perpetradores, a quienes confunde con miembros de una compañía circense. La película confirma así la idea de que España es un gran circo y su historia sólo puede entenderse como parte de una función en la que todos los protagonistas son payasos irracionales.

Las referencias a hechos concretos del pasado devuelven al espectador al marco de referencia histórico con el que concluye la película. Nuevamente situados en el Valle de los Caídos, el lugar de memoria se transforma ahora en el escenario de una función de acrobacia, saltos mortales y hombres bala que termina con la muerte de los protagonistas. De la Iglesia presenta el pasado y sus espacios de recordación como deformaciones grotescas del proyecto modernizador, que al integrarse a la narrativa identitaria del presente sólo pueden explicarse a través de la parodia y la desacralización. Al ser un espacio de reflexión sobre la identidad como proyección histórica, *Balada triste de trompeta* presenta la posibilidad de construir un relato histórico propio en el que la recuperación histórica de la memoria alienta una nueva reflexión sobre el presente. Llevando al extremo la manipulación de la verdad histórica y mostrando el desenlace trágico de la venganza como forma de reparación, se critica la insistente preocupación colectiva con un pasado que se ha ido construyendo a partir de falsificaciones y que sin embargo es la base sobre la que se negocia la identidad nacional.

Benjamin Prado: la historia como fuente de reparación

A diferencia de lo que ocurre en la película de De la Iglesia, en la que la parodia y el simulacro se proponen como sustitutos de una verdad histórica inalcanzable, las novelas de Benjamín Prado parten de la premisa de que para encontrar dicha verdad es necesario entender cómo se ha manipulado el pasado. Mientras que *Balada triste de trompeta* propone una ruptura con la realidad en la que se critica la artificialidad de los lugares de memoria del franquismo, las novelas del autor madrileño acuden a estos mismos espacios en busca de nuevos elementos que permitan la restitución de la memoria a los vencidos. *Mala gente que camina* y *Operación gladio* son de esa manera espacios de reflexión acerca de la labor histórica, la investigación rigurosa y la función social de la literatura. Esto contrasta con el trabajo que había venido haciendo el escritor. Hasta la publicación de *No sólo el fuego* en 1999, la obra de Prado se había concentrado en articular el vacío existencial generado por la prosperidad económica y social de finales del siglo XX—lo que en su momento Cristina Moreiras denominó “una *otra* escena de significación” (*Cultura herida* 124). Por esta razón, generalmente se le asociaba con los autores de la denominada Generación X.¹³ El giro que da su narrativa en los albores del presente siglo coincide entonces con la creciente participación del autor en la esfera pública como garante de los principios articuladores del movimiento de

recuperación de la memoria histórica.

Al posicionarse dentro de este contexto ideológico, Prado convierte sus novelas en un lugar de indagación histórica que sirve para exponer las múltiples facetas de violencia, ilegalidad y represión que caracterizaron al franquismo. La trama de *Mala gente que camina*, por ejemplo, se centra en el episodio hasta entonces poco conocido del robo de niños durante los primeros años del régimen dictatorial. El protagonista de la novela, un profesor joven de instituto dedicado a la investigación académica, descubre por casualidad la existencia de la escritora Dolores Serma, cuya única obra, una novela titulada *Óxido*, expone precisamente el drama de una madre a quien le ha sido arrebatado su hijo. Tras años de búsqueda, la mujer finalmente encuentra al niño viviendo con una acomodada familia en las afueras de Madrid. El sórdido relato de Serma llama especialmente la atención del investigador debido a una serie de inconsistencias biográficas que vinculan a la escritora con dos de las instituciones más emblemáticas del Régimen y que sin embargo se critican fuertemente dentro de la novela: la Sección Femenina y el Servicio Social, ambas a cargo, entre otras cosas, de la administración y cuidado de los niños huérfanos de la Guerra. Esta contradicción se resuelve finalmente tras una rigurosa pesquisa documental que termina demostrando que una hermana de Serma había sido apresada por sus vínculos con el sector republicano mientras se encontraba en estado de embarazo. Sin muchas opciones, la escritora se había visto abocada a integrarse a la Sección Femenina con el fin de intentar rescatar a su sobrino del sistema ilegal de adopciones orquestado por dicha institución.

El empeño del protagonista por recuperar y exponer aspectos desconocidos del pasado se convierte en una obsesión que resulta problemática. Diferentes personajes en la novela cuestionan de esa forma la construcción de una postmemoria que necesariamente termina tergiversando la verdad histórica. Esta autoconsciencia del carácter subjetivo de la revisión del pasado toma forma en la voz de la madre del protagonista, quien se encarga de recordarle constantemente que en un contexto polarizado como el de la postguerra no puede haber una única versión del pasado. Un poco más radical en ese contexto es la visión del sobrino de Dolores Serma, para quien la reformulación del pasado es una labor innecesaria que puede poner en riesgo la estabilidad económica y política del país. Considerando el conflicto como una etapa superada, el personaje es enfático en señalar: “Ya no es nuestra guerra, sino una parte del pasado que se superó con la democracia y a través de la reconciliación nacional [...] para lo único que vale reabrir viejas heridas es para desenterrar viejas hachas de guerra” (282). Estas dos perspectivas encarnan en la novela formas reales de entender la relación con el pasado, sobre las que se impone un deseo irracional de conocer la verdad que en últimas lleva a la misma manipulación y deformación histórica que intentan corregir.

Pese a que *Mala gente que camina* resalta la necesidad de esclarecer los hechos para poder establecer mecanismos de reparación, la estructura narrativa de la obra sistemáticamente entorpece los diferentes intentos que hacen sus protagonistas para alcanzar la verdad. Haciendo una reflexión sobre la labor investigativa, la novela establece un diálogo con el lector en el que se mezclan referentes reales con personajes y situaciones inventados, y en el que hay una oscilación constante entre el ensayo académico y el relato literario. El doble valor que se asigna a la Historia como recuento del pasado y como articulación subjetiva de la memoria contradice de esa forma el sentido de reivindicación que quiere promover el texto.¹⁴ El punto central, entonces, no son los eventos pasados en sí mismos, sino el papel del discurso literario como mecanismo de recuperación histórica. En la inestabilidad que produce la naturaleza múltiple del pasado, la novela de Prado explora la forma en que la asimilación de la historia es mediada por la ficción.

El carácter problemático que supone la búsqueda de la verdad histórica en este contexto queda confirmado en el método particular de escrutinio del pasado que propone su protagonista: “Se trata de restablecer la verdad, y eso sólo se consigue haciendo antes el inventario de las mentiras” (268). Hay en este proceso una profunda ironía con la que se critica la evidente artificialidad del pasado: en la narración la realidad sólo puede entenderse como extensión de la ficción. Ésa es precisamente la función que tiene el metarelato de Dolores Serma, que no es otra cosa que un reflejo de la obra que el lector tiene en las manos. La memoria—o, si se prefiere, la postmemoria—adquiere de esta manera un valor ambivalente, puesto que no puede ser una herramienta confiable en la labor de reconstrucción histórica pese a ser el único mecanismo de significación del pasado con el que cuenta el escritor. En el juego de pretender ser un testimonio, de adjudicarse el papel de la memoria, el texto incurre entonces en múltiples contradicciones. Así, por ejemplo, mientras por una parte el protagonista otorga un alto valor a la documentación—“No me fío de los recuerdos, porque nunca se sabe dónde van a desembocar” (41)—, por otra, conscientemente manipula este tipo de evidencia para acomodarla a su versión de los hechos. Esto último se hace explícito cuando el profesor decide completar el contenido de una carta llena de tachaduras dirigida a Dolores Serma, antes de incorporarla como prueba de su investigación:

“Dígame, no obstante, para que yo pueda así iniciar algún tipo de averiguación, en qué ... y cuáles fueron ... que se le ... así como el día exacto ... y, si se supiera, quiénes procedieron a ...”. (366)

De la que resulta:

“Dígame, no obstante, para que yo pueda así iniciar algún tipo de averiguación, en qué [cárcel está retenida su hermana] y cuáles fueron [los cargos] que se le [imputaron] así como el día exacto [de su detención] y, si se supiera, quiénes procedieron a [la misma]”. (366; corchetes en el original)

Las tachaduras en este caso son entonces simultáneamente representaciones de la imposibilidad de contar con un relato fiable del pasado y metáforas de una labor de reconstrucción histórica que necesariamente termina manipulándola.

En las novelas de Prado, al igual que en las de muchos otros escritores recientes, hay un gran rigor documental y un importante esfuerzo investigativo, cualidades que también aparecen dentro de las obras como rasgos característicos de sus protagonistas. Sin embargo, la imposición de una visión particular del pasado termina minando el estatus de veracidad que quiere dársele a los hechos narrados. A este respecto los textos no difieren mucho de la película de De la Iglesia. Mediante una crítica autoconsciente a la labor histórica, el autor denuncia la imposibilidad de hacer una reconstrucción objetiva del pasado que concilie la diversidad de memorias del conflicto y facilite el fortalecimiento de la identidad nacional en el presente.

La exposición de verdades ocultas que ayuden a corregir, o al menos muestren la deformación de la historia y la artificialidad de los lugares de memoria del franquismo sigue siendo un tema central en la obra del escritor madrileño. Así lo demuestra su novela más reciente. En *Operación Gladio*, Prado se propone vincular como partes de una misma trama el atentado al Almirante Luis Carrero Blanco, el asesinato de los abogados laboristas de la calle de Atocha y el robo de restos mortales de militantes republicanos asesinados durante las primeras décadas del franquismo para trasladarlos al Valle de los Caídos. Mientras el asesinato de Carrero Blanco y el de los abogados de la calle de Atocha hacen parte, según propone el autor, de una conspiración internacional de desestabilización del Estado, la

aparición de fosas comunes vacías obedece más a la lógica perversa de una dictadura empeñada en enaltecer el carácter heroico de sus hazañas militares y humillar al adversario a cualquier costo. El elemento común que conecta las tres situaciones, no obstante, es el de ser piezas distintas de una gran maquinaria de manipulación de la verdad, un elaborado simulacro que busca obliterar cualquier rasgo de heterogeneidad en la construcción de la memoria histórica.

En *Operación Gladio*, Prado apunta nuevamente a la necesidad de desestabilizar las nociones de verdad como un paso previo al escrutinio de la historia. Para esto, la estructura narrativa se funda en un juego constante entre el testimonio y su transcripción. La protagonista de la novela es una periodista que quiere exponer la red de mentiras sobre la que se construyó la transición democrática. Una dinámica de entrevistas y diálogos permite así la especulación y facilita la manipulación de la historia para acomodarla a una visión específica del pasado. Conscientes de esta dinámica, los personajes entrevistados advierten a su interlocutor generalmente sobre la necesaria deformación de la verdad que supone cualquier ejercicio de reescritura del pasado; una labor que consideran innecesaria y riesgosa para la estabilidad del país:

Mire usted: yo lo que creo es que no tiene sentido regresar a todo eso para reescribirlo y lograr que la realidad se transforme en una novela de espías. Yo le recomiendo una visión más generosa del pasado con aquellos años que tienen más de admirable que de censurables y cuya consecuencia fue un país sin vencedores ni vencidos. El resultado es que hoy podemos afirmar que algunos españoles ganaron la Guerra Civil y otros la perdieron, y todos ganaron la Transición. (256)

Al igual que ocurría en *Mala gente que camina*, la obsesión con desenmascarar los fantasmas del pasado termina sustituyendo la falsificación histórica del franquismo por una realidad igualmente subjetiva. A ese respecto resulta evocadora la metáfora de las tumbas vacías que se plantea como referente simbólico privilegiado en la narración—tanto las fosas comunes de los republicanos ejecutados, como el gran monumento a los caídos nacionalistas. La imagen resalta precisamente la dinámica de reparación que sugieren las novelas de Prado y que implica un proceso complejo de investigación, exhumación y desplazamiento de los vestigios del pasado, tarea que debe repetirse hasta corregir o, en este caso, sustituir la significación de los lugares de memoria sobre los que se construye el pasado.

El papel de los muertos adquiere de esta forma un lugar protagónico en la novela al ser garantes de la memoria y darle valor específico a la verdad. El robo de los vestigios de ese pasado, al igual que la desaparición de la protagonista al final de la novela, resaltan el carácter incierto de la Historia y los riesgos que supone el intentar reformularla. El narrador concluye: “La Historia no cuenta la verdad, la fabrica. Por desgracia, no es su resultado sino su origen, y eso representa una subversión de las leyes de la justicia y de la lógica; pero como quienes la imponen son poderosos y carecen de escrúpulos, tratar de desenmascararlos es ponerse en peligro” (323). La polarización de la sociedad no sólo es una de las causas sino también la consecuencia más marcada de una negociación desorientada y finalmente infructuosa del pasado. La ambigüedad y las contradicciones propias de las dos novelas de Benjamín Prado resaltan así las dificultades de visitar el pasado sin ceder a los excesos emocionales a los que da lugar la articulación de la postmemoria. Si bien los textos exaltan la labor histórica, la investigación documental y la rigurosidad analítica como medios para exponer la falsedad del pasado, la subversión de la lógica que lleva de la Verdad a la Historia acaba convirtiendo el intento de Prado en una parodia. Es justo en esa dinámica que subyace

la fuerte crítica que hace el escritor.

En términos generales, entonces, tanto la película de De la Iglesia como las novelas de Prado critican la forma en que se negocia en el imaginario colectivo la vigencia de la Guerra Civil y el franquismo, persistencia que en algunos casos se esconde en la completa deformación de la realidad histórica y en otros lleva a ella. Ambos casos resultan problemáticos en el contexto de una sociedad que continúa dividida entre quienes exigen la reivindicación de la memoria y quienes prefieren el silencio y el olvido como únicas formas de conciliación. En esta tensión, la negociación de la identidad nacional está atrapada en un juego constante entre ruptura y continuidad con el pasado. Las obras estudiadas acá son conscientes de esta encrucijada y proponen dos formas diferentes de aproximarse al problema. Mientras para Benjamín Prado la historia del país es una fabricación que debe denunciarse e incluso corregirse, para Alex de la Iglesia es necesario parodiar el pasado y desacralizar dicha historia exponiendo su artificialidad. Pese a la divergencia de su acercamiento, los dos autores llegan a una conclusión similar: la reconstrucción objetiva del pasado es una labor imposible y quizás innecesaria. Por esta razón, su intento redundará en una reconfiguración del imaginario colectivo que incorpore tanto la visión histórica como el valor histórico de diferentes lugares de memoria y que facilite la construcción de una identidad nacional capaz de superar el pasado para alinearse finalmente con la modernidad.

Notes

¹ En términos generales, la producción cultural ha cuestionado de diversas formas la artificialidad de la Historia como una representación del pasado. El ejercicio de recuperación histórica que hace el cine y la literatura supone en ese sentido un proceso de transformación progresiva de la forma en que se problematiza la identidad nacional. Durante los años 80, e incluso extendiéndose hasta los 90, por ejemplo, las nuevas generaciones de narradores y artistas se distanciaron de la realidad y mostraron en sus obras un desapego por la Historia y una gran indiferencia por el futuro. Simultáneamente, y en contraposición a esta reacción de rechazo de las narrativas históricas (piénsese por ejemplo en *La movida madrileña* y en la Generación X), algunos artistas e intelectuales empezaron a preocuparse por entender lo que el pasado podía decir del presente. Este deseo revisionista se ha ido incrementando desde comienzos del siglo XXI, en la medida en que se ha cobrado una clara consciencia del fracaso de las utopías neoliberales que anticiparon y, en cierta medida, anunciaron la crisis económica y social actual.

² Teniendo como antecedentes la publicación en la década de los 80 de dos novelas que al establecer el carácter subjetivo de la memoria y la historia resultan fundamentales para la reexaminación de la Guerra Civil y el franquismo: *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares y *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina, la producción cultural se ha dado a la tarea de problematizar la memoria histórica como uno de los recursos fundamentales para entender el presente. Dentro de estos trabajos sobresalen obras como *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, o *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa. Igualmente, filmes como *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda, *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro y, más recientemente, películas como *Las trece rosas* (2007) de Emilio Martínez-Lázaro o *La mujer del anarquista* (2008) de Peter Sehr y Marie Noëlle se han encargado de rescatar el carácter intrahistórico del conflicto al dar protagonismo a eventos y situaciones hasta entonces poco exploradas. Para un detallado recuento de obras que abordan la Guerra Civil o el franquismo, ver José Carlos Mainer, "Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil: (1960-2000)", en Juliá y Aguilar, 135-61.

³ En los últimos años, el debate académico ha querido ver un doble olvido en el proceso de reconstrucción del pasado: forzado, durante la dictadura, y pactado, durante la transición democrática. Se ha hablado también de un pacto de silencio y de muchas otras referencias que simplifican la realidad histórica. Historiadores como Santos Juliá o Paloma Aguilar sostienen que este tipo de lecturas no sólo no contribuyen al entendimiento del pasado, sino que además distorsionan las nociones fundamentales sobre las que se sostiene el andamiaje histórico.

⁴ En esta línea se encuentran los estudios recientes de José Colmeiro (2005), Ulrich Winter (2005), Antonio Gómez López Quiñonez (2006) y Cristina Moreiras (2006, 2011), propuestas que comparten el deseo renovador de trabajos anteriores como el de Joan Ramón Resina (2000) o Salvador Cardús (2000).

⁵ Ver, por ejemplo, los ensayos compilados por Joan Ramón Resina en *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, y por éste mismo y Ulrich Winter en *Casa*

encantada: Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004). Estos textos hacen parte de un esfuerzo colectivo en el que Winter también participó con su estudio *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales* (2006). Ver también el trabajo pionero de David Herzberger, *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain* (1995).

⁶ Paralelamente al resurgimiento del interés por el pasado, en la producción cultural española contemporánea ha vuelto a cobrar importancia la discusión sobre la identidad nacional. Debido a que la Dictadura impuso una serie de categorías monolíticas con las que se definió lo español en términos del apego a la tradición y la negación del progreso, por oposición el auge económico y el avance social al que dieron lugar los primeros años de la Transición hicieron visibles muchos de los ideales progresistas de la Segunda República. Así, recuperación del pasado y consolidación de la identidad en el presente se convierten en problemáticas indisolubles, cuya incorporación al ámbito de la cultura implica la negociación de visiones enfrentadas de la historia nacional.

⁷ LaCapra exalta el interés que tienen los testimonios de sobrevivientes del Holocausto, e incluso de sus familias, en la reconstrucción y análisis histórico de los crímenes perpetrados por el nazismo. Al revisar las ideas de Nora, el historiador norteamericano señala: "Memory may nonetheless be informative—not in terms of an accurate empirical representation of its object but in terms of that object's often anxiety-ridden reception and assimilation by both participants in events and those born later" (19).

⁸ Como sugiere Jo Labanyi, esta tendencia se explica en el hecho de que la modernidad no es únicamente la expresión de la modernización capitalista capaz de romper con el pasado, sino un espacio mucho más complejo en el que es posible proyectar el futuro como una continuidad entre dicho pasado y el presente. Ver Labanyi, pág. 90.

⁹ En *La guerra que nos han contado* (2006), Jesús Izquierdo y Pablo Sánchez explican esta polarización de la sociedad como el resultado de asignar un valor de objetividad a las visiones heredadas de fuentes históricas o testimonios sobre el conflicto, olvidando el carácter subjetivo que reviste toda narración del pasado. En ese sentido, la tergiversación intencional de la historia que veremos en los autores acá estudiados constituye una crítica a la supuesta verdad histórica sobre la que se sustenta la negociación de la identidad en la actualidad.

¹⁰ Para De la Iglesia, la experiencia visual moldea la memoria colectiva. Por esta razón, sus películas no siempre aluden a referentes explícitos de la historia nacional, sino que mediante la inclusión de imágenes y elementos simbólicos la cuestionan: "De la Iglesia ha encontrado un punto de anclaje para desarrollar una formulación artística mucho más compleja de lo que buena parte de la crítica ha querido ver, un sistema estético en el que, con la excusa de conjugar y jugar con lo ya visto, con lo regurgitado, con lo que regresa de las tradiciones más arrinconadas, se formulan ideas sobre lo político y lo ideológico, sobre la representación y la verdad, sobre la identidad, y sobre la ética del director de cine en la época del capitalismo multimediático triunfante" (Sánchez Navarro 166). Este es precisamente el caso de películas como *Muertos de risa* (1999), en la que se alude indirectamente a la función política de la televisión, o *La comunidad*, donde la idea misma de comunidad remite, como señala Cristina Moreiras, a modelos sociales del franquismo que en su persistencia chocan con la modernización del país (*La estela* 149-72).

¹¹ La creación de dobles (parodia) y la sustitución de la realidad (simulacro) aluden a los términos estudiados respectivamente por Mikhail Bakhtin en su reconocida obra *Problems of Dostoyevsky's Poetics* (1984) y por Jean Baudrillard en *Simulacra and Simulation* (1981). El trabajo de De la Iglesia utiliza estas dos condiciones para proponer una deformación grotesca de la realidad que enfatiza el absurdo, siguiendo la línea del esperpento cinematográfico propuesta por Luis García Berlanga o Fernando Fernán Gómez.

¹² La idea de la cultura popular como una herramienta de subversión se deriva de la noción Gramsciana de que la alta cultura silencia la voz de ciertos sectores de la sociedad, prestándose así a la perpetuación del aparato ideológico de los estamentos de poder. Ver, por ejemplo, Marcia Landy, pág. 51.

¹³ La así llamada Generación X reúne escritores nacidos en las décadas de los años 60 y 70 y cuya obra está claramente atravesada por un nihilismo extremo que rompe los vínculos con la realidad y desconoce las posibilidades de futuro. Los textos de estos autores se centran en la representación de los excesos de jóvenes para quienes la música, las drogas y el sexo son el centro de sus vidas. Para una información detallada, ver, por ejemplo, la compilación de ensayos *Generation X Rocks* (2007), editada por Christine Henseler y Randolph Pope.

¹⁴ Como bien ha señalado Pablo Gil Casado, en el juego entre realidad y ficción la obra de Prado se reviste de un claro carácter postmoderno, en tanto "las personas verdaderas coexisten con entes de ficción; las referencias auténticas pueden proceder de un autor y un libro auténticos, o quizás, las citas son imaginadas aunque se atribuyan a un autor y libro verdaderos; o tal vez, las citas, el autor y el libro son inventados. Sin embargo, lo auténtico concede credibilidad a lo ficticio, y lo ficticio hace más creíble lo auténtico, de modo que el lector inocente tiende a aceptar la ficción como si fuese la pura verdad" (86).

Works Cited

- Balada triste de trompeta*. Dir. Alex de la Iglesia. Perf. Carlos Areces, Antonio de la Torre, and Carolina Bang. Tornasol Films, 2010. Film.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994. Print.
- Cardús i Ros, Salvador. "Politics and Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Resina, Joan Ramon. Amsterdam: Rodopi, 2000. 17-28. Print.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005. Print.
- García Urbina, Gloria. "No basta con que callemos. Mala gente que camina, de Benjamín Prado: Una reivindicación de la historia completa." *Espéculo* 33 (2006). 10 Feb 2012. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/malagen.html>>.
- Gil Casado, Pablo. "Benjamín Prado: de 'la nueva novela' al realismo documental." *Ojáncano: Revista de literatura española* 35 (2009): 67-88. Print.
- Gómez López-Quñones, Antonio. *La guerra persistente - Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Print.
- Henseler, Christine, and Randolph D. Pope, eds. *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP, 2007. Print.
- Herzberger, David. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke UP, 1995. Print.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-28. Print.
- Izquierdo Martín, Jesús, and Pablo Sánchez León. *La guerra que nos han contado: 1936 y nosotros*. Madrid: Alianza, 2006. Print.
- Juliá, Santos, and Paloma Aguilar Fernández, eds. *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus, 2006. Print.
- Labanyi, Jo. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War." *Poetics Today* 28.1 (2007): 89-116. Print.
- LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell UP, 1998. Print.
- Landy, Marcia. "Culture and Politics in the Work of Antonio Gramsci." *boundary 2* 14.3 (1986): 49-70. Print.
- Mainer Baqué, José Carlos. "Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil: (1960-2000)." *Memoria de la guerra y del franquismo*. Ed. Fernández, Santos Juliá and Paloma Aguilar. Madrid: Taurus, 2006. Juliá and Aguilar 135-61. Print.
- Martín Galván, Juan Carlos. *Voces silenciadas: la memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española del siglo XXI*. Madrid: Libertarias, 2009. Print.
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2002. Print.
- . *La estela del tiempo: imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*. Madrid: Iberoamericana, 2011. Print.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*." *Memory and Counter-Memory*. Spec. issue of *Representations* 26 (1989): 7-24. Print.
- Prado, Benjamín. *Mala gente que camina*. Madrid: Punto de lectura, 2007. Print.
- . *Operación Gladio*. 1st ed. Madrid: Alfaguara, 2011. Print.
- Resina, Joan Ramon, ed. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, 2000. Print.
- . "Short of Memory: The Reclamation of the Past since the Spanish Transition to Democracy." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Resina, Joan Ramon. Amsterdam: Rodopi, 2000. 83-126. Print.

- Winter, Ulrich. ""Localizar a los muertos" y "reconocer al otro": Lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea." *Casa encantada: Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Ed. Winter, Joan Ramon Resina and Ulrich. Madrid: Iberoamericana, 2005. 17-39. Print.
- . *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Print.