Claremont Colleges
Scholarship @ Claremont

Scripps Senior Theses | Scripps Student Scholarship

4-21-2012

La Guerra Civil Española: Un Estudio de La Literatura Como Un Mecanismo de Recuperar La Memoria Colectiva

Lindsay R. Delp
Scripps College

Recommended Citation
Delp, Lindsay R., "La Guerra Civil Española: Un Estudio de La Literatura Como Un Mecanismo de Recuperar La Memoria Colectiva" (2012). *Scripps Senior Theses.* Paper 60.
http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/60

This Open Access Senior Thesis is brought to you for free and open access by the Scripps Student Scholarship at Scholarship @ Claremont. It has been accepted for inclusion in Scripps Senior Theses by an authorized administrator of Scholarship @ Claremont. For more information, please contact scholarship@cuc.claremont.edu.

La Guerra Civil Española: Un estudio de la literatura como un mecanismo de recuperar la memoria colectiva

Una Tesis Presentada

por

Lindsay Delp

El Departamento de Estudios Hispánicos

De los Claremont Colleges

En cumplimiento parcial de

El título de la Licenciatura en Artes

Trabajo Final

19 Noviembre 2012

Índice

I. Introducción **1**

II. Capítulo 1: [Un análisis de] *Duelo en El Paraíso* por Juan Goytisolo **7**

III. Capítulo 2: [Un análisis de] *El cuatro de atrás* por Carmen Martín Gaite **17**

IV. Capítulo 3: [Un análisis de] *Soldados de Salamina* por Javier Cercas **25**

V. Capítulo 4: [Un análisis de] *Los girasoles ciegos* por Alberto Méndez **35**

VI. Conclusión **42**

VII. Expresiones de Gratitud **43**

VIII. Obras Citadas **44**

Introducción

En Julio del año 1936 empezó La Guerra Civil en España cuyos afectos en el país nunca se olvidarían, pero cuya historia no se quiere recordar. Por cientos de años había una gran división entre la gente de España. En un lado habían los aristócratas que favorecían el capitalismo y por lo tanto, la monarquía que apoyaba la separación de las clases. Por el otro lado estaba la clase baja que se componía primariamente de los campesinos que eran explotados vigorosamente por los terratenientes y otros de clase alta. Los ricos, juntos a la monarquía asumieron una posición de poder que dependía en la subordinación de las clases bajas. Con el apoyo del ejército, la coalición mantenía control absoluto sobre la política e imponía sus creencias y prácticas en toda la gente de España. Gobernadores y alcaldes eran nombrados en vez de estar elegidos y la política rural se controlaba por jefes locales que reforzaban la voluntad del rey (Jackson, 3). Mientras los ricos se hicieron más ricos y los pobres más pobres, las clases bajas empezaron a cansarse del estado de desigualdad y opresión en que estaban viviendo.

Con la pérdida de las últimas de sus colonias en la guerra contra los Estados Unidos y los asesinatos en masa que estaba pasando en Marruecos bajo la autoridad del Rey Alfonso XIII, la monarquía de España empezó a perder el apoyo. En 1923 el General Miguel Primo de Rivera dio un golpe de estado y estableció una dictadura en España que eliminó el sistema parlamentario pero también deslegitimó los derechos constitucionales de la gente. La intervención del general Miguel Primo de Rivera como dictador militar salvó temporalmente el reino de Alfonso XIII que se conservó como rey bajo el liderazgo del general y su ejército. A pesar de que

aumentó a unos problemas económicos, Primo de Rivera no tuvo éxito en mitigar a las oposiciones sociales que estaban dividiendo al país. Con la llegada de la depresión mundial en 1929 el rey se libró del general e instituyó otro dictador que era el general Berenguer (5). Durante estos años de dictadura España perdió mucho de su libertad intelectual y entonces cuando vinieron las elecciones de 1931, una gran parte de la población estaba en contra de la monarquía que había soportado la opresión de los dictadores. Esta vez, sin el apoyo del ejército para mantener su posición de poder, con su derrota por voto popular el rey huyó de España para evitar una guerra civil. El mismo día nació La Segunda República Española.

Con la llegada de la República llegaron muchos cambios en la sociedad Española. El mal estado de la economía inspiró la cuestión de la reforma agraria que intentó eliminar la pobreza y el hambre causado por las divisiones desiguales de tierra. Cuando el plan se llevó a cabo y la tierra tenía que ser colectivizada, no hizo ningún impacto debido a la reticencia de los propietarios a entregar sus tierras y la desorganización entre los campesinos que fueron apoderándose de ellas. Esto causó resistencia contra la idea socialista y empezó a provocar fricción entre las diferentes clases socioeconómicas. A pesar de los problemas económicos, llegó un tiempo de progreso intelectual para España. Empezaron a avanzar los logros en las artes y las ciencias y nacieron los trabajos de unos de los artistas más famosos del mundo como Federico García Lorca y Pablo Picasso. La República también luchaba por la idea de la mujer independiente y la inserción completa en la sociedad en igualdad de condiciones con el hombre. El progreso también llegó a las escuelas donde empezó a revolucionarse la educación. Los maestros empezaron a incorporar las ciencias

naturales, la filosofía y el arte en sus charlas cuando antes se enfocaban en la religión. Había un gran esfuerzo para separar la iglesia del estado y esto afectó mucho no solo a las escuelas sino también a otras instituciones como los hospitales y los cementerios. Esto fuertemente provocó sentimientos negativos de la Iglesia Católica que siempre ha tenido una gran influencia en todas las facetas de la sociedad española. Otro cambio muy prevalente fue el tratamiento del País Vasco y de Cataluña que, debido a su cultura distinta, habían querido independizarse de España por muchos años. En contraste con la monarquía que prohibía que el País Vasco y Cataluña formaban su propia nación, la República apoyaba su autonomía.

Con todos los cambios tan radicales que la República trajo a España, el conflicto era inevitable. La gente empezó a dividirse en sus propios partidos políticos ilegítimos, aumentando la tensión entre miembros de distintas creencias políticas. Entre los grupos en contra de la República eran la Confederación Española de Derechas Autónomas (la CEDA), la Falange Española (FE), un grupo de fascistas creado por José Antonio Primo de Rivera que apoyaba a la iglesia católica y la vida tradicional de la España antigua, los Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (conocidos como los JONS) que era un grupo que luego se unió a la Falange, y los Carlistas que también apoyaban la idea de una España tradicional como existía durante los días de la monarquía. El lado izquierdista se compuso de los Comunistas, el Partido Socialista (PSOE), y la Unión General de Trabajadores (UGT) que era un sindicato de las socialistas. Los Anarquistas que se representaban por La Federación Anarquista Ibérica (FAI) y su sindicato la Confederación Nacional de Trabajo (CNT) compartían muchos de los ideales de la República pero no apoyaban ningún lado

debido a su creencia en una nación sin gobierno. Aunque sus deseos para el futuro eran distintos, los partidos de la izquierda apoyaban el progreso, la separación entre iglesia y estado y la libertad intelectual. Con los problemas que resultaron de la fricción entre los partidos políticos, el ejercito nacional y la Guardia Civil (un cuerpo de policía rural) también comenzaron a dividirse. Unos mantenían su lealtad al gobierno establecido de la República y otros se pusieron al lado de los derechistas. Esta división de lealtad entre la Guardia Civil era muy problemática porque hizo imposible mantener entre la gente un sistema de disciplina que se basaba en principios comunes.

Con la división creciente entre la gente de España y sus sistemas políticos, la República empezó a debilitarse. Intentó tomar medidas para evitar la rebelión de los fascistas, pero en el fin fracasó. El 17 de Julio de 1936, el ejercito colonial de Marruecos bajo el liderazgo del General Francisco Franco lideró un golpe militar contra la República (Graham, 21). El grupo rebelde no tuvo éxito en derrotar a la República y el gobierno retuvo control sobre la mayoría del país. Sin embargo, como resultado del intento de golpe, la tierra española se quedó dividida y con esta división física la guerra se hizo inevitable. Con el apoyo de la Iglesia Católica, la Falange, los carlistas y el ejercito de Marruecos, Franco siguió luchando. Unos siete días después del golpe de estado, también recibió el apoyo de Hitler y Mussolini cuyas contribuciones de aviones, armas y soldados últimamente les llevarían a los fascistas a ganar la guerra. Después de iniciar la rebelión contra el gobierno establecido, Franco y sus tropas cruzaron el sur de España hacia Madrid y en el camino asesinaron y aterrorizaron la población republicana, la mayoría de la cual

eran civiles (32). En Noviembre de 1936 la República que no había conseguido ningún apoyo del resto de Europa desde el comienzo de la guerra, recibió la ayuda de la Unión Soviética (41). Esta alianza les proporcionó la fuerza para seguir luchando contra Franco.

En ultima instancia, las fuerzas de Franco con el apoyo de Hitler y Mussolini eran demasiado fuertes y bien provistas para las tropas republicanas. También las divisiones entre los partidos políticos que compusieron el lado izquierdista planteaban muchos problemas en su esfuerzo para derrotar al fascismo como unidad singular. En el primer día de abril de 1939 los republicanos oficialmente se rindieron (Jackson, 541). Los prisioneros de guerra fueron eliminados o mandados a los campos de concentración de los Nazis en donde alrededor de 10,000 de ellos murieron (Graham, 126). Otros soldados y civiles buscaron refugio en el exilio. Los republicanos y sus simpatizantes que quedaron en España cayeron victimas de la opresión y el castigo de Franco. La crítica Helen Graham describe el ambiente de la posguerra en España como "the penal universe of Francoism: reformatories and prisons, concentration camps and forced labour battalions… Those confined were subject to a sustained and brutal attempt to reconfigure their consciousness and values" (129). Esencialmente, todos vivían bajo la autoridad total de Franco. Los que apoyaban sus ideales vivían de una manera relativamente libre, pero los que no se encarcelaban en un estado de opresión última.

Los años después de la guerra fueron de asesinatos, torturas y genocidio para los republicanos. Franco llevó a cabo una operación de limpieza que tuvo una base militar y religiosa. Quería matar a todos los "rojos" (el nombre despectivo que se

refiere a los republicanos) para lograr una España sin proletariados. Miles de personas fueron asesinadas por el gobierno sin tribunales. Los que tuvieron tribunales no tenían los derechos de defenderse. Lo que Franco quería se convirtió en la ley y los derechos humanos cesaron de tener importancia. El dictador no se detuvo ante nada para abolir el apoyo de ideales republicanos y para mantener el orden social capitalista. Todos los esfuerzos de la Segunda República para eliminar la desigualdad de las clases inmediatamente se terminaron al igual que el resto de su progreso. El historiador Julián Casanova describe la situación como "una purga de amplias consecuencias, que desarticuló la cultura y las bases sociales de la República, del movimiento obrero y del laicismo"(19). Esta purga de todo lo republicano mantuvo su legitimidad a través del apoyo de la Iglesia Católica que consideraba toda la violencia y violaciones de las derechos humanos como un movimiento en nombre de "valores superiores como la Patria o Dios" (Casanova, 10). Esta alianza entre Franco y la Iglesia dio mucho poder a las instituciones religiosas con respecto a la política. Ellos usaban su fuerza para controlar y monopolizar la educación y para hacer lo que ellos consideraban que era restaurar el orden entre los rojos salvajes que faltaban la salvación de Dios. La religión también se extendió a la ley donde existía como una premisa para determinar la lealtad de una persona al régimen. En otras palabras el catolicismo era obligatorio para todos. En adición a la Iglesia, Franco también tenía el apoyo del ejército que actuaba como un "brazo ejecutor" en eliminar y oprimir a los republicanos (10). Juntas, estas fuerzas contribuían a la opresión total de la sociedad española, parando

completamente el progreso económico, social, intelectual y artístico por casi cuatro décadas.

Unos de los resultados más problemáticos de la opresión durante el régimen fue la falta de memoria colectiva de la guerra y los eventos que la rodean dentro de la sociedad española. Durante la dictadura de Franco la mayoría de la historia republicana estaba destrozada. En los archivos públicos solo publicaron información que favorecía a los franquistas. La gente que estaba en contra de la versión unidimensional de la historia no podía decir nada. No estaban permitidos honrar las muertes de su familiares o amigos que lucharon por la República. Tenían que soportar el olvido de estas personas en el silencio. Este silencio forzado resultó en una sociedad que nunca ha trabajado a través de su pasado. No existe una memoria colectiva que es pública, solo los recuerdos fragmentados que están compartidos entre linajes individuales. Esta falta de un pasado completo ha tenido su propio afecto en la literatura moderna. En los años después de la guerra, la novela ha convertido en un mecanismo de recrear el pasado y resurgir un sentido de memoria colectiva dentro de la sociedad. Los textos de *Duelo en El Paraíso* por Juan Goytisolo, *El cuarto de atrás* por Carmen Martín Gaite, *Soldados de Salamina* por Javier Cercas, y *Los girasoles ciegos* por Alberto Méndez todos presentan únicas perspectivas de la guerra y la dictadura que no estaban parte de la historia oficial del régimen. A través de transmitir aproximaciones alternativas a la historia en la esfera pública, sirven como vehículos de inspirar el proceso de trabajar a través del pasado, un proceso que España necesita para seguir adelante.

Capitulo 1: Duelo en El Paraíso

Publicada en el año 1955, la novela *Duelo en El Paraíso* de Juan Goytisolo es una de las pocas críticas literarias del régimen de Franco que sobrevivió la censura y llegó a las manos del público. Esto primariamente se puede atribuir a su estilo único que utiliza la mitología para establecer un sentido de ambigüedad política dentro de la historia. Específicamente, el uso del mundo bíblico del Paraíso que tenía una gran significancia para la gente durante esta época, sirve como un símbolo que es muy políticamente relevante. Para los fascistas, el progreso histórico se consideraba sinónimo con la Caída del Paraíso y era el rol de la régimen para deshacer todo el movimiento social hacia delante y volver a un estado original de puridad (Labanyi, 845). En contraste, los republicanos equiparan la caída de la República como resultado de la Guerra Civil con la Caída del Paraíso. Por crear la posibilidad de estas dos teorías la novela pierda parte de su radicalidad, creando la oportunidad por su publicación. Sin embargo, el tiempo en que se sitúa, que es durante el colapso de las últimas tropas republicanas y los últimos días de la guerra, insinúa que es la caída de la República que está significado por la Caída del Paraíso. Este paralelismo en combinación con las comparaciones que la novela hace entre el espacio del Paraíso y sus habitantes con el mundo exterior puede revelar a la obra como testamento a favor de la República.

Las connotaciones políticas de la novela también se afectan mucho por la diferencia de tiempo entre su publicación (1955) y su escenario (1939). Como Goytisolo tenía solo cinco años en el momento en que la acción de su libro se lleva acabo, es imposible que vio la situación real durante la guerra con tanta sofisticación

como se retrata en su libro. Este hecho revela que la historia no sirve como un cuento de la guerra, sino una declaración de motivación política sobre la dictadura, que era una época que el autor sí experimentaba con atención profunda.

> "The fact that … he was five at the time the war broke out – means that he cannot help filling this vacuum with his later experience of growing up under the Franco regime. Despite its historical setting, *Duelo en El Paraíso* is not a novel about the Civil War, but a denunciation of Francoist puritanism which uses the Civil War as a dramatization of the conflict between good and evil (with the autor on the side of evil)" (Labanyi, 856).

Esta perspectiva del autor es muy importante para establecer una lectura valida del texto que también demuestre el intento verdadero de la novela. Aunque no tienen partes prevalentes en la acción, los soldados que actualmente están involucrados en la guerra no indican ningún sentido de lealtad a un conjunto de valores. "Neither the Republican nor the Nationalist soldiers are interested in ideologies nor have any sort of intelectual commitment to the cause for which they are supposedly fighting" (Glenn, 63). Este aspecto de la historia sitúa a los niños refugiados como el único grupo de personas que está luchando por un conjunto de ideales. Aunque estos ideales se basan en lo que han aprendidos de sus mayores, se toman muy en serio. Su entendimiento de la división de las clases es específicamente desarrollado, y su odio hacia la clase burgués representada por El Paraíso los designa como la parte de su generación que va a sufrir durante la dictadura. Su generación es el mismo de la de Goytisolo y entonces, ellos comparten el mismo destino bajo el régimen. Por eso, los niños tienen cierta significancia en la interpretación de los espacios dentro de la novela del Paraíso y la vida fuera de sus fronteras.

El Paraíso inmediatamente se introduce como un lugar surreal y casi sintético donde la guerra no entra y el tiempo no pasa. La impresión primera de la casa que se establece en la siguiente descripción revela todas las características anteriores:

> "La casa ofrecía el aspecto de estar deshabitada desde hacía muchos años. Como si el tiempo pasara para ella a distinto ritmo, su silueta traía a la memoria el recuerdo de épocas pasadas y esplendores muertos… Una parálisis progresiva inmovilizaba cada objeto en su propio gesto… El reloj de sol marcaba la una y cuarto: la atmósfera estaba estancada, quieta" (Goytisolo, 74).

La falta peculiar del paso del tiempo es un aspecto del Paraíso que aparece varias veces a través de la novela. Es muy importante en que relaciona la imagen de la casa con el ideal fascista de prevenir el progreso y luchar contra el desarrollo del tiempo. También, la idealización del pasado es un tema recurrente dentro del Paraíso que es congruente con la perspectiva del régimen. Estos dos aspectos de la casa irrefutablemente la conexionan con la dictadura y entonces establecen para el lector un punto de vista que le permite notar paralelismos en el futuro. El aspecto de artificialidad que más adelante se ve a través de los habitantes de la casa es aparente también en las descripciones de la casa. Por ejemplo las flores alrededor de la casa se describen como "enfermizas, con pétalos como de confeti" (74). Como las flores, todo lo demás que existe dentro de las paredes del Paraíso da la impresión que es plástico. El paralelismo inferido entre este estado de vida falsa y la vida durante la dictadura es distinto de los paralelismos anteriores en que se basa en la opinión propia del autor. Goytisolo sigue desarrollando esta descripción del Paraíso y

después de la descripción inicial de la casa, una base está previsto que se perpetúe en el resto del texto.

El desarrollo de los personajes dentro del Paraíso les relaciona al espacio físico que les encierra, añadiendo elementos nuevos a su historia y complicando su doble significancia. Primero, el personaje de doña Estanislaa que es la tía abuela del personaje principal, Abel, y la dueña de El Paraíso, es una figura de la novela que, como la casa, sirve como una fuente abundante de metáforas en la crítica del autor a la dictadura. Ella está atrapada por su nostalgia por el pasado y vive en un estado de ilusión constante que la causa negar la vida presente. Pasa todos las días dentro de la casa aislada del mundo exterior y de la guerra. "Pese a la vecindad de los soldados de la batería y de los niños refugiados de la escuela, los habitantes de El Paraíso vivían al margen de la guerra… sus efectos se hacían notar tan sólo en lo referente a la penuria alimenticia, pero, salvado esto, su decurso les tenía sin cuidado" (86). El aislamiento de doña Estanislaa representa su actitud como parte de la clase burguesa que quería mantener su separación de las clases bajas. Glenn describe a ella como una representación de: "the prosperous, conservative middle class of Spain which ostrich-like buried its head in the sand and failed to interest itself in anything other than its own privelaged existance" (65). El refugio de la casa de El Paraíso representa lo que Labanyi describe como la imagen no de una casa pero de una clase (848). La hija de doña Estansilaa que se llama Águeda, vive de la misma manera, sola y encerrada dentro de la casa siempre pensando en la fantasía de tener un novio. Su solitud viene del hecho de que su mamá no la presta ninguna atención debido a su obsesión con sus hijos varones. Irónicamente la presencia del hombre es

la razón por su desatención, pero a la misma ves es la única cosa que puede salvarla de una vida sin significado, un concepto muy franquista.

Los dos hijos varones de doña Estanislaa traen a colación un tema totalmente diferente que revela mucho sobre la actitud tradicionalista hacia la crianza de los niños cuyas fundamentales residen en la ignorancia y la negación de la naturaleza. Una gran parte de la razón que la mujer siente tanta nostalgia por el pasado se puede contribuir a los muertes de sus dos hijos. Los dos murieron muy jóvenes dejando ella sola con su marido Enrique hasta que él también fallece. Las relaciones entre doña Estanislaa y estos tres miembros de su familia son muy anormales y contribuyen mucho a la imagen de la familia fascista que el autor está creando para el lector. Ella devota toda su alma a cada uno de sus hijos hasta el punto que ella depende en ellos más que ellos necesitan a ella. Sus relaciones con sus hijos se definen por un sentido de obsesión incestuosa que indica su reluctancia de aceptar su propia sexualidad en su relación con su marido a quien no presta ninguna importancia. Este miedo del sexo también es aparente en su tratamiento del hijo Romano cuando trae a su novia a casa para pasar el verano. Doña Estanislaa se siente traicionada como que ella ya no es la única mujer en la vida de su hijo. Subconscientemente aleja a la novia de la familia en el esfuerzo de mantener la inocencia de su hijo. Labanyi especula que ella: "predisposes him toward a decadent sexual ambiguity" (849). Esta ambigüedad sexual que doña Estanislaa impone en sí misma y también en sus hijos se puede relacionar al tratamiento del sexo durante la dictadura, en que se consideraba como una cosa detestable cuya sola función fue la procreación. El hecho de que la opresión sexual de Romano por su madre al final

causa su suicidio indica la negatividad de la opinión del autor hacía este aspecto de la dictadura. Doña Estanislaa se convierte en una representación de una clase que ha condenado a su descendencia a la irrealidad (Labanyi, 849). Es entonces, a través de este personaje maternal que Goytisolo aboga por la libertad sexual como algo natural y humano cuyo represión es una locura malsana.

En adición a doña Estanislaa, la figura quizá más importante de la novela es la de su sobrino Abel que es un niño de clase alta que pierde a sus padres en la guerra y como resultado es mandado a vivir con su tía abuela. Mucha de la crítica del mundo del Paraíso viene de su perspectiva. Como niño joven, se aburre de la monotonía de la vida dentro de la casa, sin amigos con que puede jugar. Sus relaciones con los habitantes de la casa carecen de sustancia puerto que ellos viven en un estado permanente de ilusión. Cuando Abel intenta interactuar con ellos se nota su perspectiva limitada de la vida. En una instancia el niño expresa su curiosidad con respecto a como nacen los niños. Quiere saber si entran en el mundo de la misma manera que los gatos. Pregunta a doña Estanislaa que se niega a hablar del asunto. En vez de responder a la pregunta dice: "La curiosidad es algo tan torpe… Los seres que, como yo, buscamos el lado noble de las cosas, nos desentendemos de lo ordinario de la vida… Por mi parte, prefiero continuar creyendo que nos ha traído un ángel" (Goytisolo, 107). Esta respuesta otra vez revela su actitud sobre el sexo y los aspectos biológicos de lo animal. Inmediatamente se establece un paralelismo con el tabú en el sexo y el conocimiento de la sociedad fascista. Este esfuerzo para preservar la ignorancia de los jóvenes es otra característica de la opresión de la dictadura que fue muy problemática para

muchos de los artistas e intelectuales. Goytisolo revela su punto de vista hacía esta idea de inocencia forzada por desarrollar un mundo alternativo a El Paraíso que representa todas las cosas crudas de la vida que el otro espacio no posee.

Como en El Paraíso, el lector gana acceso al mundo afuera a través del personaje de Abel que en un momento se encuentra sofocado por el estilo de vida tan vacío dentro de la casa y busca refugio fuera de sus paredes. Se encuentra con un grupo de niños refugiados que viven fuera de las reglas y disfrutan una vida de caos y libertad. En adición a la declaración plena que estos niños están a favor de la República, su sentido de libertad y corrupción moral en comparación con la vida de El Paraíso los designa como representación de lo republicano. Labanyi sugiere perspicazmente que la novela compara a la República con permisividad en la forma de una regresión al salvajismo (852).

> "Aquí, en la escuela, han creado un verdadero reino de terror, con sus jefes, lugartenientes, espías y soplones… Tienen un código para castigar los 'delitos' y un sistema coactivo para obtener la obediencia. Durante la noche, el dormitorio se convierte en una guardia de serpientes y leopardos, en una verdadera celda de tortura" (Goytisolo, 59).

Naturalmente, Abel es atraído por su estilo de vida rebelde y quiere ser parte de su mundo de pecado. Cuando finalmente se une con ellos, es como si el niño pierde su inocencia. "… un día, a comienzos de otoño, aquel castillo de ilusiones se derrumbó súbitamente por la base. La culpa la tenía uno de los niños refugiados, un diablillo hermoso como un ángel" (113). Esta descripción de Pablo, el mejor amigo de Abel entre los niños refugiados, obviamente lo relaciona con el diablo. Roba su alma y lo introduce en un mundo de corrupción. Este mundo corrupto es, sin embargo,

retratado como una alternativa preferible a la muerte viva de El Paraíso. “It is the corruption that saves Abel… from the curse of Paradise” (Labanyi, 851). La felicidad que Abel experimenta como niño burgués en el mundo libre de los niños republicanos refleja la opinión del autor en respecto a estos dos estilos de vida. El hecho que es Abel el que deja su posición de estatus y riqueza para experimentar la crudeza de la vida de los pobres hace una declaración clara en contra de la vida burguesa.

Una parte de la novela que se hace complicada es la de la muerte de Abel. Traicionado por su amigo Pablo y asesinado por el líder de los niños refugiados, la advocación del autor de los valores de la República se pone en cuestión. Los niños matan a Abel en respuesta a las instrucciones transmitidos por la radio republicano que dicen: “Combatid. Tomaos la justicia por la mano. Que el enemigo no encuentre sino ruinas y cadáveres” (284). El hecho de que ellos cumplen con estas instrucciones violentas hace claro el grado de su desensibilización y su salvajismo. Como dice la crítica Kathleen Glenn, el hecho de que Abel pertenece a una clase diferente y que él tenía dinero mientras a los niños refugiados pasaban hambre, fue suficiente para que ellos pensaran matarlo (62). Esto transmite un sentido de discriminación basado en la ignorancia en parte de los republicanos. Sin embargo, el hecho de que son niños excusa su seguimiento ciego de las ordenes, como es natural para los jóvenes imitar las acciones de sus mayores. En cuanto al paradero de Abel, cuando se considera el punto de vista del autor como víctima de la opresión de la dictadura, la muerte de Abel se convierte en una escape de una vida de cautiverio inspirado por su clase y también por el futuro de España bajo la dictadura. Su

muerte “equates redemption with the regression to animality. Goytisolo rejects the return to Paradise only to propose an alternative return to nature” (Labanyi, 853). Morir es la única manera en la que Abel puede lograr la libertad de sus vínculos con su clase y también de su futuro. Aunque idolatra la vida republicana, nunca puede ser parte de ella debido a su afiliación con las cosas caracterizadas por El Paraíso. Es de esta manera que la novela ofrece la muerte de Abel como una alternativa a la vida bajo Franco. Porque nunca vuelva vivo a El Paraíso, Abel establece el paralelismo que sugiere que el triunfo del franquismo no significa la recuperación de la inocencia perdida, sino una regresión al puritanismo moral (846). Este punto de vista glorifica entonces, los acciones de los niños refugiados, y en un sentido retrata su barbarismo como preferible a la vida bajo Franco.

En un sentido más relacionado a la vida propia del autor, la manipulación del personaje de Abel a través de la novela entera revela su simpatía por él. Esta simpatía indica que no es su intención condenar la clase burguesa en sí, sino para criticar a los aspectos de su cultura que han sido negativos en su propia vida, como él mismo pertenece a este grupo social. Es entonces su capacidad de penetrar en los dos mundos del conflicto que diferencia a su obra de los demás de la época. No se trata simplemente de lo malo y lo bueno, sino que por el uso de El Paraíso incorpora la mitología y la metáfora para entrar en una discusión política sobre los valores del régimen de Franco. La ambigüedad con que su estilo de escribir contribuye al mensaje de la novela es su mejor éxito. No solo permitió que la obra pasara la censura, sino que presenta un argumento común del tiempo de una manera que supera las convenciones del bien y el mal y entra en un diálogo que expone las bases

de los dos. Labanyi hace un comentario interesante sobre esta característica de la obra por hablar de la actitud de las criticas sobre ella.

> "If opposition critics had not been so eager to fit every dissident voice into a Marxist mould, they might have realized that Goytisolo's suggestion that Republican degeneracy is preferable to Nationalist innocence was as incompatible with Marxism as it was with Francoist puritanism" (847).

Es de esta manera que la ambigüedad del texto funciona con la postura política del autor. Como se menciona antes, es en última instancia este sentido de ambigüedad que causa que la novela sea tan exitosa.

Capítulo 2: El cuarto de atrás

La novela *El cuarto de atrás* por Carmen Martín Gaite es una reflexión sobre el tema de la memoria y su lugar dentro de la sociedad española durante la posguerra tanto como durante la dictadura de Franco como después de su muerte. Publicado en el año 1980, esta novela es la primera obra escrita por la autora después de la muerte de Franco. La historia tiene una estructura compleja que utiliza la vacilación entre pasado y presente, y verdad y ficción para crear un ambiente que funciona tanto figurativamente como literalmente con la política de la memoria en España. El uso del espacio físico de la novela también contribuye al mensaje de la novela. La autora usa la separación entre el espacio privado y el espacio público para distinguir dos tipos de memoria, la del individuo que se asocia con la vida privada, y la memoria colectiva que en este ejemplo es un producto de la propaganda y la opresión de la dictadura cuyas fuerzas son las más fuertes en los espacios externos de la vida. A través de tomar la perspectiva de la narradora,

Martín Gaite se posiciona a sí misma dentro del espacio de la novela. Desde esta posición, ella desarrolla un comentario sobre el pasado que revela su punto de vista hacia la memoria y su importancia dentro de la sociedad española. Últimamente todos los aspectos de la obra se juntan para enunciar el mensaje principal de trabajar a través del pasado.

Como la primera novela escrita por Martín Gaite después de la dictadura de Franco, *El cuarto de atrás* se sitúa en esta misma época aunque con frecuentes referencias al pasado, y representa hasta cierto punto la perspectiva de la autora sobre la lucha contra el olvido propagado por el régimen. "La muerte de Franco marca así la transición de una etapa a otra en la vida de la protagonista (y también la autora) y apunta una vez más al proceso de asimilación e interiorización de un acontecimiento histórico llevado a cabo por la misma" (Cibreiro, 31). A través del uso de una historia ficcional y tomar la perspectiva de la protagonista, la autora se acerca a la historia real de la Guerra Civil y de la España de la posguerra, como experimentó ella (Brown, 13). El hecho de que la protagonista de la novela empieza a escribir su propia novela inmediatamente después del entierro de Franco infiere que Martín Gaite también consideró este evento como una inspiración literaria. A través de las palabras de la protagonista, la autora describe el efecto que este momento tuvo en ella. "Caí en la cuenta de que estaba a punto de cerrarse un ciclo de cincuenta años; de que, entre aquellos entierros que no vi y este que estaba viendo, se había desarrollado mi vida entera, la sentí enmarcada por ese círculo que giraba en torno mío, teniendo por polos dos mañanas de sol" (Martín Gaite, 136). Ella refleja el hecho de que había vivido tantos años sin reconocer los eventos

pasados de la guerra que la dictadura había mantenido en secreto. En esto, ella encuentra inspiración para recordar.

El tema de la memoria inmediatamente se introduce en la historia ficcional como problemática a través del personaje de la narradora que sufre de la amnesia e inicialmente no tiene ninguna recolección con el pasado. En las primeras páginas de la novela, los pensamientos de esta mujer están muy dispersos. Carmiña Palerm describe el primero capítulo como: "an effort which results in an incoherent narrative riddled with gaps, contradictions in chronology, faulty narrative syntax and unconvincing rhetoric" (119). Durante este capítulo, la narradora lee unas historias que parecen tener una conexión con su pasado pero ella no se da cuenta de esto, resultando en una situación muy confusa. Su memoria sin embargo empieza a volver con la llegada de un visitante inesperado que le pide recontar las historias de su pasado. Con la inspiración y aspecto del discurso que este hombre proporciona, la narradora es capaz de revisitar su pasado, dando contexto a las historias que antes ella no reconocía como suyas. Este proceso de recuperar la memoria ilustra la posibilidad de España de recuperar su memoria que fue perdida después de la Guerra Civil como resultado de la opresión de Franco.

A través de la novela, el tiempo se mueve entre el pasado y el presente a medida que la narradora cuenta las historias de sus años anteriores. Aunque ella a veces no está segura de que lo que está diciendo es la verdad, es el mero proceso de recordar que significa su éxito. La autora reconoce el hecho de que la memoria humana es subjetiva y refuerza la idea de que su poder no reside en la capacidad de recordar con precisión el pasado, sino en la posibilidad de contribuir a la integridad

del individuo. Como en la novela, la literatura, específicamente la que está escrita por la protagonista, representa la historia, Martín Gaite revela su perspectiva sobre la importancia de la historia en la siguiente discusión entre la narradora y su visitante misterioso sobre la literatura:

> --¿Sabe lo que digo? Que no estoy tan segura de haber soñado esa historia—digo lentamente, procurando que no me tiemble la voz.
>
> Sus ojos se posan, ausentes y crueles en los míos.
>
> -- Perfecto—dice . Pues atrévase a contarla, partiendo justamente de esa sensación. Que no sepa usted misma. Resultaría una gran novela. (197)

Estrella Cibreiro comenta en esta situación diciendo: "El hombre de negro establece la conexión entre vida y literatura al aconsejar a la protagonista que se deje confundir completamente por la fusión de la una y la otra" (41). Esta conexión entre la literatura y la vida revela la importancia de la historia para la identidad del individuo y también la de la sociedad. Entonces, la advocación del proceso de recordar es un aspecto de la novela que pronto se convierte en la razón de su existencia.

Los aspectos de la realidad y la ficción dentro de la historia toman unos papeles más serios cuando la novela los asocia con la historia pública de España como fue retratada por el régimen. A través del uso del espacio público y privado, la autora promueve la discusión de la historia española por revelar la distinción entre los tipos de recuerdo dentro de estos dos espacios. Esta distinción existe debido a los límites impuestos en la memoria colectiva de la sociedad española. Después de ganar la guerra, Franco eliminó todo lo republicano de la historia 'oficial' de España.

Se moldeó un recuerdo de la guerra y los años después que no seguía la verdad, sino que limpió el pasado de todas las pruebas incriminatorias para él y sus seguidores. Esto en combinación con el control estricto que se ejercía en el comportamiento público de la gente creó un ambiente que cultivaba una memoria colectiva para la gente española que estaba vacía y basada en mentiras. Entonces, la vida pública durante la dictadura fue lo que Palerm describe como: "debased and emptied of all true political significance" (118). La autora aborda de este tema a través de la narradora que habla abiertamente del efecto que la censura y las regulaciones sociales han tenido en sus experiencias dentro del espacio público. "(Franco) había conseguido infiltrarse en todas las escuelas, cines y cafés, allanar la sorpresa, y la variedad, despertar un temor religioso y uniforme, amortiguar las conversaciones y las risas para que ninguna se oyera más alta que otra" (Martín Gaite, 132). La protagonista también comenta en la infiltración de Franco en la historia española cuando dice: "Había sido el motor tramposo y secreto de ese bloqueo del tiempo. Y el jefe de las máquinas, y el revisor, y el fabricante de las cadenas del engraje, y el tiempo mismo, cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se sintiera rebullir ni al tiempo ni a él…" (137). Esta caracterización del espacio público se puede comparar con el espacio privado que representa un refugio del control estricto sobre el tiempo y la historia.

El espacio privado de la casa desde que la novela se escribe representa el refugio del mundo afuera donde se crea y se cultiva la memoria cruda y verdadera. Esta representación del espacio privado está creada por el ambiente de la casa de la narradora que está llena de cartas, cuadernos, diarios y libros del pasado que

existen como recordatorios físicos de la realidad. También las características de la casa en sí sirven como inspiraciones para memorias específicas. La narradora comenta en eso y dice:

> "Pienso en los interiores de Vermeer de Delft: el encanto del cuadro emana de la simbiosis que el pintor acertó a captar entre la mujer que lee una carta o mira por la ventana y los enseres cotidianos que le sirven de muda compañía, la relación de la figura humana con esos muebles usados que la rodean como un recordatorio de su edad infantil" (Martín Gaite, 74).

A través de las memorias inspiradas por el espacio interior de la casa y cultivadas por el refugio que proporciona del mundo de afuera, el lector gana acceso al pasado de la narradora donde se descubre los espacios íntimos como la casa de su infancia, la casa de su abuela, el cuarto de atrás, su isla imaginaria de Bergai y su propio apartamento. Recordar todos estos espacios importantes en su historia se convierte en un proceso de lo que Palerm describe como "renewal and recovery" (121).

Lo que distingue esta novela de las otras que comentan sobre la memoria y el pasado de España es que el libro en sí está escrito dentro de su propia trama, dándole un aspecto multidimensional que coloca el acto de escribir en una posición de gran importancia. Este aspecto de la novela indica la opinión de la autora de que la literatura sirve como un mecanismo para inspirar y evocar la memoria. La obra no sólo promueve la idea de recordar, sino de recordar y contar. Es entonces a través de "explorar y reforzar la conexión implícita entre el mundo literario y la realidad exterior" que la autora mueve la memoria privada en el espacio público (Cibreiro, 40). Aunque el espacio privado se retrata como un lugar de recuerdos, estos recuerdos no tienen significancia hasta que se aplican dentro de la vida del

individuo y están compartidos con otros. Palerm contribuye a esta idea por decir: "*El cuarto de atrás* suggests that the revitalization of public life is itself dependent on imagination, ideas and memories which are themselves drawn from private life" (117). La narradora revela que inicialmente estos aspectos de su vida fueron reducidos al espacio de su casa.

> "Bajo el machaconeo de aquella propaganda ñoña y optimista de los años cuarenta se perfiló mi desconfianza hacia los seres decididos y seguros, crecieron mis ansias de libertad y se afianzó la alianza con el desorden que había firmado secretamente en el piso tercero del número catorce de la calle Mayor" (Martín Gaite, 96-7).

A través de la creación de su novela, la narradora practica el acto de trabajar a través de su pasado, convirtiendo su historia en una memoria pública. "The novel becomes a public record of one character's emblematic effort to the publicly work through a traumatic and difficult past during a time (the Spanish Transition) when people seem to have opted to forget rather than remember" (Palerm, 120). Es de esta manera que la novela supera el acto de revisitar el pasado y en adición defiende la literatura como mecanismo de derrotar el olvido.

A través de su participación en inspirar a la protagonista a contar su historia, el hombre que la visita se convierte en un personaje muy importante en el desarrollo de la novela. Simbólicamente, él representa el puente entre los recuerdos de la protagonista y su conciencia presente, que a través de la creación de su novela, llega al mundo exterior. También, la necesidad de su personaje como interlocutor en la historia revela la dificultad asociada con recordar el pasado. Él juega un papel principal en provocar la memoria de la protagonista. "The man in the black hat

facilitates the recovery of memories which, due to the thresat of censorship and the natural aversion to the pain they bring, were sealed off from scrutiny for decades" (Brown, 17-18). La profundidad con que las memorias de la narradora están escondidas dentro de su mente vincula la memoria con la idea de un cuarto de atrás representado en el título.

El título de la novela *El cuarto de atrás* tiene dos significados que funcionan con el propósito de la obra. Lo más obvio es el espacio físico de la niñez de la protagonista que ella describe al hombre vestido de negro.

> "Las habitaciones del primer pasillo daban a la Plaza de los Bandos, las del otro, a un patio abierto donde estaban los lavaderos de la casa, y eran la cocina, la carbonera, el cuarto de las criadas, el baño, y el cuarto de atrás… Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, era una reino donde nada estaba prohibido" (Martín Gaite, 187).

Para ella el cuarto de atrás existía como un lugar de refugio infantil donde podía disfrutar de su juventud sin la perturbación de los adultos. Era una representación de lo que Linda Gould Levine describe como: "a metaphor for freedom, imagination and memory" (169). Con la llegada de la guerra, este espacio pierde su encanto debido a su utilización por los adultos. De esta manera, la novela retrata la guerra como una fuerza que actúa contra la naturaleza de la niñez. Palerm comenta que la protagonista y su amiga están desplazadas del cuarto y su niñez se transforma por las condiciones que emergen de la guerra (127). Esta situación causa a la

protagonista y su amiga encontrar refugio en un lugar de fantasía donde pueden seguir siendo niños. Crean un mundo de fantasía que ellos llaman la isla de Bergai.

> "Al día siguente, inauguramos las anotaciones de Bergai, cada una en nuestro diario, con dibujos y planos; esos cuadernos los teníamos muy escondidos, sólo nos los enseñábamos una a otra. Y la isla de Bergai se fue perfilando como una tierra marginal, existía mucho más que las cosas que veíamos de verdad, tenía la fuerza y la consistencia de sueños… incluso soportaba sin molestia el olor de vinagre que iba tomando el cuarto de atrás…" (195).

La isla representa otra forma del cuarto de atrás que existe dentro de la mente y puede sobrevivir las cosas externas de la vida. Este espacio es el segundo cuarto de atrás y su significancia se deriva de su comparación con el actual espacio del cuarto. Este cuarto metafórico es él que tiene más importancia. Representa el espacio neurológico reservado para la memoria. La autora describe este espacio en una entrevista como esa "especie de cuarto trasero donde se almacenan los recuerdos, un cuarto donde está todo revuelto cuya cortina sólo se levanta de vez en cuando sin que sepamos cómo ni porqué" (Cibreiro, 31). Es este lugar donde residen las memorias escondidas de la guerra que necesitan salir a la superficie para crear una memoria colectiva dentro de la sociedad que es completa y verdadera.

La novela es una representación del efecto posible que la literatura puede tener en la recuperación de la memoria. A través de ser una novela escrita dentro de otra novela, sigue su propio ejemplo. En hacer esto, crea por sí misma la oportunidad de defender la idea de que no importa el contenido de la historia, ni siquiera su sentido de verdad. Lo que es importante es recordar y convertir la

información escondida dentro del cuarto de atrás al presente para que pueda tener un impacto en una historia que antes no se basaba en la memoria del individuo.

Capítulo 3: Soldados de Salamina

Como *El cuarto de atrás,* la novela *Soldados de Salamina* por Javier Cercas trata de la facilitación de la memoria a través de la literatura y la importancia de este proceso dentro de la sociedad española. La obra se centra en el proceso de escribir que sigue un escritor en su esfuerzo para crear un "relato real" sobre el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, el fundador del Falange y la mano derecha de Franco durante la dictadura. Como parte de una generación que no experimentaba la guerra, el escritor que es también el narrador de la novela, encuentra muchas dificultades en su intento de conectar con el pasado. A través del desarrollo del proceso que el escritor sigue para reconstruir eventos especiales del pasado que no son muy conocidos de la historia colectiva de España, el autor entra en una discusión sobre las complejidades de la memoria española. El aspecto de la verdad es un tema muy importante en la aventura del autor. Su significado en relación con la historia se retrata de una manera que sutilmente condena a la historia colectiva fabricada por el régimen y alienta al individuo a tomar su propio camino hacia al pasado a través de conectar con los sobrevivientes de la guerra y escuchar sus historias.

La novela empieza con la descripción del narrador de la forma en que se inspiró a escribir sobre la figura de Sánchez Mazas. El texto que sigue se divide en tres partes: el proceso de investigación sobre Sánchez Mazas, el resultado de este

proceso de investigación que es un "relato real" sobre los eventos rodeando el fusilamiento de Sánchez Mazas, y por fin, una crítica por parte del narrador de su obra, que resulta en la investigación subsiguiente del tema. Esta estructura específica es muy importante con respecto al mensaje del texto. Los procesos que rodean la obra del autor son igualmente importantes como la obra en sí. Por eso, no existe solo "el relato real", sino la historia entera que incluye su pasado y también su futuro. Esta historia entera es, de hecho, la novela *Soldados de Salamina*. Se dibuja un paralelismo muy evidente entre la novela y el "relato real" que se crea dentro de sus páginas. El hecho de que el narrador tiene el mismo nombre que el autor (Javier Cercas) refuerza este paralelismo. Es entonces, muy importante prestar atención al aspecto de progreso que se desarrolla en la forma de crear la literatura. Las propiedades estructurales de la novela claramente sirven para destacar este proceso.

En la primera parte de la novela cuando el narrador está haciendo su investigación sobre Sánchez Mazas, pone gran énfasis en la búsqueda de información que es verdadera. Inmediatamente, el tema de la verdad se convierte en un aspecto muy importante de la novela. Cercas insiste múltiples veces que lo que está escribiendo no es una novela sino un "relato real", "un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron"(50). Distingue a su obra de una novela por decir que una novela es "todo mentira" mientras que en su relato real, "todo es verdad" (28). Su búsqueda de la verdad es en ultima instancia lo que le motiva a visitar a la gente que estaba

presente durante el fusilamiento de su sujeto. No puede encontrar la información que necesita en los registros históricos actuales del internet o la biblioteca y entonces tiene que buscar dentro de las memorias de las personas que sobrevivieron a la guerra. La novela no actualmente declara que la información que busca no está disponible de otra manera, sino infiere que este es el caso en varios niveles. Por ejemplo, los comentarios de su novia Conchi cuando ella pregunta por qué Cercas no escribe sobre una persona más bien documentada como Federico García Lorca, sugieren que no hay mucha información sobre Sánchez Mazas. –"¡Mira que ponerse a escribir sobre un facha, con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe de haber por ahí! García Lorca, por ejemplo" (29). Cercas mismo dice sobre las fascistas que ellos: "Habían ganado la guerra, pero habían perdido la historia de la literatura", refiriendo a la falta de información sobre Sánchez Mazas como escritor y poeta (20). Stacey Casado incluye en uno de sus artículos la información que la enciclopedia tiene sobre Sánchez Mazas, poniendo énfasis en su falta de profundidad. La entrada de la enciclopedia dice: "Durante la Guerra sufre cautiverio en Barcelona y, fusilado con un pelotón de presos en El Colell [sic], consigue salvarse milagrosamente y llegar a Burgos" (96). "El punto es que la enciclopedia nos llama la atención sobre la subjetividad que implica el proceso de inclusión/exclusión inherente en cualquier texto escrito, por no mencionar la orientación ideológica desde la que uno cuenta una historia, sea "real" o no" (Casado,96). La subjetividad con que la historia española se escribía durante la dictadura, eliminó mucha información relevante en los registros históricos. Esta

falta de documentación completa fuerza al narrador a buscar material para su "relato real" de una manera que requiere su interacción directa con el pasado.

Después de reunirse con unas personas que conocían a Sánchez Mazas o estaban relacionadas con su fusilamiento, Cercas compone su "relato real". La segunda parte de la novela está dedicada al relato en sí. Dentro de ella es una descripción del fusilamiento de Sánchez Mazas y los eventos que rodean este momento. El personaje de Sánchez Mazas se desarrolla como un hombre débil y cobarde pero a la vez un artista excepcional.

> "Hizo política, pero en el fondo siempre la despreció. Exaltó viejos valores —la lealtad, el coraje—, pero ejerció la traición y la cobardía, y contribuyó como pocos al embrutecimiento que la retórica de Falange hizo de ellos; también exaltó viejas instituciones —la monarquía, la familia, la religión, la patria—, pero no movió un solo dedo para traer un rey a España [y] ignoró a su familia…" (59).

Aunque el narrador retrata a Sánchez Mazas como hipócrita y mala persona políticamente, también da a su carácter un aspecto positiva que reside en su identidad como poeta.

> "Sánchez Mazas es un buen poeta; un buen poeta menor, quiero decir, que es casi todo a lo que puede aspirar un buen poeta. Sus versos tienen una sola cuerda, humilde y viejísima, monótona y un poco sentimental, pero Sánchez Mazas la toca con maestría, arrancándole una música limpia, natural y prosaica que sólo canta la melancolía agridulce del tiempo que huye y en su huida arrastra el orden y las seguras jerarquías de un mundo abolido que, precisamente por haber sido abolido, es también un mundo inventado e imposible, que casi siempre equivale al mundo imposible e inventado del Paraíso" (34).

El hecho de que el narrador reconozca la parte artística del carácter de Sánchez Mazas y lo presente como parte de su identidad política revela sus propiedades humanas. Esto crea un aspecto de objetividad por parte del narrador en su retrato de esta figura fascista. Con respecto a la novela, este sentido de objetividad designa la segunda parte (que es la historia a la que las otras partes de la novela se dedican), no como un mensaje político contra las fascistas, sino como la descripción de un evento que inspiró a un individuo, que es el narrador, a interesarse en el pasado de España y buscar dentro de sus rutas por una respuesta.

Como parte de una generación que no vivió durante la guerra y no aprendió de ella debido a la censura de la historia colectiva por el régimen, el narrador no tiene ninguna conexión con el pasado, que le lleva a considerarla con indiferencia. El resto de su generación y los que la siguen son generalmente iguales. Esto se revela por la inserción de varios comentarios del autor y también otros personajes que son de mas o menos la misma edad. Cercas admite que empezó a interesarse en la guerra solo porque no sabía casi nada sobre ella.

> "Empecé a sentir curiosidad por Sánchez Mazas; también por la guerra civil, de la que hasta aquel momento no sabía mucho más que la batalla de Salamina o el uso exacto de la garlopa, y por las historias tremendas que engendró, que siempre me habían parecido excusas para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación" (7).

Es aparente en las primeras paginas de la novela que nunca en su vida le ha importado la guerra civil y realmente no tiene mucho respeto por sus supervivientes. También Miquel Aguirre, una de las personas que Cercas entrevista

y que se describe como "jovencísimo y de aire resacoso (o quizás excéntrico)" revela su indiferencia hacía la política cuando dice: "No sé qué opinará usted, pero a mí me parece que un país civilizado es aquel en que uno no tiene necesidad de perder el tiempo con la política" (27). Esta actitud con respecto a la historia y también la política es muy prevalente entre los jóvenes de España hoy en día. Es un problema creado por el régimen en su esfuerzo por mantener una historia fascista e incompleta que promueve los valores antiguos cuyos sola alternativa es la indiferencia. La posición de la novela es luchar contra esta idea de olvido que está siendo propagada dentro de las mentes jóvenes de España.

Es la falta de conocimiento del pasado que la novela lucha para revertir. En consideración de la actitud inicial del narrador hacia la historia y la política, el proceso de escritura se convierte en el proceso más importante de recordar. La tercera parte de la novela retrata como este proceso afecta a Cercas. Esta parte de la novela empieza con la crítica del narrador sobre su "relato real". Él se da cuenta de que la historia falta algo. Comenta que el relato: "no era malo, sino insuficiente… porque le faltaba una pieza"(144). Esta parte que falta de su historia causa a Cercas a sentirse frustrado consigo mismo como escritor. En la siguiente conversación que tiene con Roberto Bolaño, un amigo y colega escritor, se revela la raíz de su problema. —"Para escribir novelas no hace falta imaginación" —dijo Bolaño—. "Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos." [Cercas responde] —"Entonces yo me he quedado sin recuerdos." (151)

La declaración "yo me he quedado sin recuerdos" se refiere a la situación de su generación como gente que ha crecido sin una memoria propia sobre la guerra.

Robert Ellis contribuye por decir “the memories of the Civil War past were never really his own” (522). Por eso, su “relato real” parece unidimensional. Se compuse de una serie de hechos sobre Sánchez Mazas que claramente vienen de un punto de vista desprendido. Cercas se da cuenta de esto durante una conversación con Conchi cuando ella otra vez pregunta porqué él no escribe sobre Lorca. La diferencia entre Sánchez Mazas y Lorca es que el narrador tiene una conexión con Lorca como es poeta famoso y entonces ha sido parte de su vida y su crecimiento. Su entendimiento y relación con Lorca es entonces más amplia y menos superficial que su conexión con Sánchez Mazas que empezó a existir solo cuando hizo la decisión de escribir sobre él. Lo que Cercas necesita es un enfoque más amplio y más involucrado. Esto caracteriza la pieza que falta como la parte republicana de la historia. El añadido de un punto de vista del otro lado cambia el ángulo que logra en su “relato real”, dándolo una perspectiva mucho más realista.

En el “relato real” sobre el fusilamiento de Sánchez Mazas, Sánchez Mazas escapa de la muerte y se esconde en el bosque donde un soldado republicano le salva la vida. El soldado encuentra a Sánchez Mazas escondido en los arboles pero en vez de denunciarlo, lo deja escapar sin decir nada. Es la perspectiva de este soldado que Cercas necesita en su historia. A través de conversar con Bolaño, encuentra el nombre de un soldado republicano que estaba presente durante el fusilamiento de su sujeto; Señor Miralles. Cercas cree que Miralles es el hombre del bosque, así que quiere encontrarle para hablar. Inicialmente, no tiene éxito en su búsqueda de este hombre. Bolaño anima a Cercas a inventar que es él, diciendo:

> "Es la única forma… Además, es la mejor. La realidad siempre nos traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes de ella. El Miralles real te decepcionaría; mejor invéntatelo: seguro que el inventado es más real que el real. A éste ya no vas a encontrarlo. A saber dónde andará: estará muerto, o en asilo, o en casa de su hija. Olvídate de él" (Cercas, 170).

Cercas no escucha y sigue en su búsqueda de Miralles. El hecho de que Cercas insista reunirse con Miralles revela que es muy importante para él establecer una conexión con el pasado. Esta conexión se convierte en la fuente de la verdad que el narrador ha buscado desde el comienzo de la novela.

En fin, Cercas encuentra a Miralles que está viviendo en una residencia de ancianos en Dijon, Francia. Primero, Miralles es reluctante a hablar sobre la guerra. "Créame: esas historias ya no le interesan a nadie, ni siquiera a los que las vivimos; hubo un tiempo en que sí, pero ya no"(173). El viejo no simpatiza con los esfuerzos del narrador por conocer su historia. Siente hostilidad hacia las generaciones jóvenes debido a la falta de gratitud que ellos demuestran hacia los veteranos de la guerra.

> "Una guerra es una guerra. Y no hay más que entender. Yo lo sé muy bien, me pasé tres años pegando tiros por España, ¿sabe? ¿Y cree usted que alguien me lo ha agradecido?... Nunca nadie me ha dado las gracias por dejarme la juventud peleando por su mierda de país. Nadie. Ni una sola palabra. Ni un gesto. Ni una carta. Nada" (173).

El narrador, antes de su decisión de escribir sobre Sánchez Mazas, era uno de estas personas a las que no importaba la historia de su país. Sin embargo, el proceso de escribir su "relato real" le lleva a desarrollarse como persona a través de establecer una conciencia por el pasado. Miralles eventualmente reconoce esto y comparte su

historia con Cercas. Él niega ser el soldado del bosque que salvó la vida de Sánchez Mazas. El narrador no está convencido y le pregunta que cree que el soldado pensó en el momento que decidió no denunciar a Sánchez Mazas. Miralles responde "Nada" (201).

La respuesta "nada" de Miralles es el punto en que el narrador termina su investigación. Aunque no logró la respuesta que quería, ganó algo mucho más importante, la historia. El fin de la novela marca la transición durante la que el narrador se da cuenta que ya no está buscando información para su novela, está buscando un pasado que antes nunca tenía. Como este pasado se convierte en parte de su identidad, el aspecto de la verdad dentro de la novela alcanza su sentido último. Para que sea su "relato real" "todo verdad", el narrador necesitaba obtener una conexión con su contento. Entonces, su conexión con el pasado es lo que le da la capacidad de encontrar la verdad e incorporarlo dentro de su escritura. Al hacer esto, se salva a sí mismo de crear otra obra mediocre.

Con respecto al Javier Cercas real, el autor de la novela, él niega ser el Cercas de la historia. Dice que *Soldados de Salamina* es una novela de ficción. Esta información no cambia el mensaje de la historia, de hecho lo refuerza. Como dice Ellis "fiction achieves "la verdad esencial"" (517). Como el personaje de Cercas encuentra que la verdad es algo establecido durante la experiencia individual, se alienta el lector a no enfocarse en la historia de Sánchez Mazas, más bien en el proceso de recordar y conectar con el pasado. De esta manera, la novela logra una aproximación a la historia que no se basa en un proceso de pensamiento esencialista.

“Rechaza las estructuras jerárquicas (como la supremacía de la historia sobre la ficción) y las oposiciones binarias (como la realidad versus la ficción) basadas en la lógica y la razón que orientan el pensamiento moderno, se las apropia y luego las combina y reconfigura de una manera original” (Casado, 90). La novela aborda los leitmotivos de la historia, la verdad y la memoria de una manera que no dicta abiertamente su significancia, sino más bien sutilmente define la importancia de su identidad en la búsqueda de establecer una conexión con el pasado. Esta mensaje de conectarse con el pasado y su importancia para España se enfatiza en las últimas palabras de la obra: “hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante” (207).

Capítulo 4: Los girasoles ciegos

En la novela *Los girasoles ciegos* por Alberto Méndez, el autor crea una perspectiva narrativa que utiliza la recombinación de fuentes escritas para establecer una presencia de memoria colectiva tras el texto. La voz narrativa mantiene un diálogo con el lector sobre la información que se está juntando y desarrollando. El lector entonces se hace consciente del proceso por el cual se crea la historia. Como en la novela de Cercas, esta novela juega con los aspectos de la verdad y la ficción en este proceso de crear la literatura. Últimamente, la ficción se retrata como una manera de alcanzar una parcela de verdad e inspirar la memoria. Los eventos de la novela, aunque son concebidos por el autor, representan experiencias reales que, cuando son combinadas, forman un sentido de memoria colectiva que nunca se lograba por generaciones anteriores. En los dos primeros relatos o “derrotas” de la novela, se recrea la historia de una manera que captura la

esencia del pasado y rompe la distinción entre verdad y ficción, reconfigurando sus connotaciones dentro de la literatura.

La novela se publicó en el año 2004 y trata de los años primeros de la posguerra que pasaron más de sesenta años antes. A pesar de este espacio en el tiempo que separa el punto de vista de la obra de los eventos que contiene, el autor establece una conexión con el pasado a través de su escritura que mantiene los aspectos de detalle y emoción profunda. En las dos primeras "derrotas" de su novela, se cuentan dos relatos muy pesados que crean una clima que obliga al lector a seguir leyendo, "que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminando el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa" (Albizu, 83). Este efecto que el texto tiene en el lector es lo que le hace parte de su proceso de recrear la memoria colectiva. Ser involucrado emocionalmente vincula al lector a la idea recordar los eventos a veces terribles del pasado y trabajar a través de ellos. Aunque la novela es ficción, sus historias tienen elementos de realidad que ciertamente estaban partes de experiencias reales durante la guerra y posguerra. Es la recreación de estas experiencias que proporciona una oportunidad nueva para que la gente puede recordar su pasado y tratar psicológicamente con ello.

El primer relato de la novela se titula "Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir" y se sitúa durante los últimos momentos de la guerra en que los republicanos estaban a punto de rendirse. El protagonista de la obra, Capitán Alegría, es un soldado nacional que se entrega a sí mismo al bando republicano porque no quiere ser responsable por su derrota. La historia de su

experiencia como prisionero de los rojos se construye por unas cartas que mandó a su novia Inés. El narrador usa las cartas para contar su historia y, en las partes necesarias, usa su propio punto de vista para llenar los vacíos. "Los documentos que fueron generando los guardianes del laberinto y las pocas cartas que escribió son los únicos hechos ciertos, lo demás es la verdad" (24-25); "lo demás" y "la verdad" en este sentido representan lo que el autor inventa. En esta cita, el autor abiertamente refiere a la falta de información conservada en los archivos oficiales. Esto es una estrategia textual para presentar el tema de la memoria selectiva y construida por el poder del régimen. La distinción entre "hechos ciertos" y "la verdad" crea la posibilidad de tener dos formas de información verdadera. La primera, definido por la novela como "hechos ciertos", son los documentos que son las fuentes principales de información para el relato, es decir, las cartas y los documentos oficiales como el del pena de muerte de Alegría. La segunda fuente de verdad es el autor que usa la información que está dado para crear un sentido de historia colectiva a través del acto de contar. El narrador los combina sutilmente para crear una obra que parece ser nada menos que la verdad. En las palabras de Cristina Albizu: "el habla del narrador adquiere cierta transparencia y permite reconstruir las imágenes y las acciones de modo semejante a como se reconstruyen en la comunicación cotidiana, como si efectivamente hubieran acontecido" (75). Como se menciona antes, la estructura de la obra y su sentido creado de intertextualidad en adición al estilo intenso del autor crean un tipo de literatura que está destinado a llenar un hueco en la memoria colectiva. A través de recrear los eventos del pasado con éxito, la obra atiene un sentido de "transparencia" que no la sitúa como trabajo literario del siglo

XXI, sino como un vidrio al pasado capaz de lograr una memoria colectiva que nunca existía.

Otro aspecto más específico del texto que contribuye al sentido de memoria colectiva que crea dentro de sus páginas es el estilo del autor y la manera en que involucra el lector. El relato se narra por un sujeto colectivo "nosotros" que incorpora el lector en el acto de contar la historia. Unos ejemplos son: "Ahora sabemos que el capitán Alegría eligió su propia muerte a ciegas" y "sabiendo ahora lo que sabemos" (13-14). A través de involucrar al lector en su entendimiento preestablecido de la historia, el narrador infiere que un especie de memoria colectiva ya está presente en su punto de vista.

La memoria colectiva que el relato construye sirve en el lugar de la memoria colectiva de eventos que actualmente pasaron. En adición a crear su propia perspectiva del pasado en que una historia colectiva sí existe, la obra también funciona para revelar las razones por qué este acto de recuerdo colectivo realmente nunca pasó. Estas razones en la novela se llaman "derrotas" y son tan importantes como la historias en sí. Durante la guerra y posguerra la derrota venía de muchas formas: la muerte, la pérdida, la opresión y etcétera. En el caso del Capitán Alegría, la derrota viene en la forma de una pérdida de creencia en el concepto de la guerra. Como soldado del ejercito nacional, no quiere ser parte de la conquista de los republicanos porque no quiere ser responsable por la derrota de otro hombre. Expresa su punto de vista en la siguiente cita: "Cada muerto de esa guerra, fuera del bando que fuera, había servido sólo para glorificar al que mataba. Sin muertos, dijo, no habría gloria, y sin gloria, sólo habría derrotados"(15). Se da cuenta que no hay

espacio por lo humano en la guerra y eso le causa perder la esperanza. Es por esa falta de esperanza que se rinde y que nunca cuenta su historia. Este efecto de la derrota se ve en la siguiente declaración: "Hubiera querido explicar por qué abandonaba el ejército que iba a ganar la guerra, por qué se rendía a unos vencidos, por qué no quería formar parte de la victoria. Pero la rudeza de esos hombres le desanimó y decidió guardar otra vez el silencio" (17). El silencio del individuo se inspira por varias causas pero contribuye a un efecto colectivo que es la muerte de la memoria. "La primera derrota" representa una de estas memorias perdidas que se dio la vida a través del respiro de la literatura.

El segundo relato es la "Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido". Se trata de exactamente lo que describe el título, un manuscrito encontrado por un pastor en 1940 que el narrador dice reencontró "buscando otros documentos en el Archivo General de la Guardia Civil", en 1952 (39). Como en la "Primera derrota", la obra se desarrolla por un narrador extradiegético que transcribe el manuscrito para el lector. El manuscrito se escribe en la forma de un diario por un escritor joven que recién perdió a su mujer durante el parto de su hijo. La pareja estaba huyendo a través de los pirineos a Francia para escapar el castigo del régimen. En encontrarse solo con el bebe, la única forma de consolarse por el joven es escribir en su cuaderno. "Quiere dar desesperadamente testimonio de su tristeza, de su soledad, de su ausencia y de ese cruel silencio del más desterrado de los hombres" (Camarena, 134). Como el joven está contando en primera persona su propia historia, se convierte en segundo autor intradiegética. Muchas veces parece que él está contando su historia directamente al lector.

Estos dos niveles diegéticos de narración representan los dos roles más importantes en la reconstrucción de memoria colectiva. Primero, el narrador-editor extradiegético es el factor que resurge la existencia del joven narrador y, en un sentido más amplio, la memoria de todas las víctimas condenadas a muerte por tener que huir. Segundo, la voz del joven que se presenta a través del manuscrito crea un aspecto muy real en la obra que facilita una conexión transparente con el pasado. De esta manera transmite la historia de personas reales que fueron victimas de situaciones similares pero no tuvieron la oportunidad de compartirlas. Estas historias que se representan por la obra se convierten en parte de la memoria colectiva cuando el narrador menciona que el manuscrito ha sido editado y archivado antes de que él los encontró.

> "A través de los dos niveles del relato, el texto finge dejarnos acceder a una memoria individual pero ya integrada en la memoria colectiva, primero por haber sido archivado el cuaderno y después al ser supuestamente editado. La memoria individual del joven poeta ya es susceptible de ser compartida y recordada por la colectividad" (Orsini-Saillet, 10).

En adición a su creación de la memoria colectiva, el relato también pone mucha énfasis en el proceso de escribir como mecanismo de facilitar la memoria en generaciones subsecuentes. Tanto en la "Primera derrota" como en la segunda, la historia sobrevive a través de la palabra escrita. Aunque las historias son ficcionales, el autor sitúa las cartas y el manuscrito como fuentes de "los hechos reales" de la novela, enfatizando su importancia. Escribir es la única manera que una persona puede transmitir su historia a otra generación y mantener la integridad de sus propias palabras. En la "Segunda derrota" el joven establece una conexión entre su

escritura en el diario y su sobrevivencia que coloca la acción de escribir como una manera de combatir la derrota, que es el olvido.

> "No encontraba mi lápiz (lo poco que queda de él) y he estado muchos días sin poder escribir nada. También eso es silencio, también eso es mordaza. Pero hoy, cuando lo he encontrado bajo un montón de leña, he tenido la sensación de que recobraba el don de la palabra...Tengo la sensación de que todo terminará cuando se me termine el cuaderno. (55-56)

La última página del diario no se escribió con lápiz sino con un tizón, indicando que su lápiz se ha acabado. El hecho que es la última página del diario indica que la vida del joven también se acabó, confirmando el paralelismo entre escribir y sobrevivir.

En fin, el acto de escribir del joven es lo que empodera al narrador a contar su historia. Juntos, los dos crean la memoria colectiva.

> "Son estas palabras escritas en cartas fragmentadas, estas reflexiones personales, y las reflexiones dispersas del narrador, las que mejor ponen de manifestó lo que el personaje no había podido explicar ni a unos ni a otros: la lógica de sus sentimientos, su extrañamiento y sus soledad" (Camarena, 131).

Es a través de este proceso de contar y recontar, que el autor crea una situación en que la memoria colectiva de España existe en el esfero público. El hecho de que realmente no existe de esta manera se debe a la falta de conexión entre los dos. Había escritores como el joven del diario que escribían para que un pedazo de su vida seguiría después de la muerte. También hay una gran cantidad de gente que tienen interés en estas historias y quieren contarlas. El problema es que debido a la destrucción de la historia republicana durante el régimen, estas dos fuerzas nunca se encontraron en un nivel público. Es entonces la misión de la novela para romper

el silencio creado por esta desconexión. En una entrevista el autor comenta en el propósito del novela.

> "El libro es el regreso a las historias reales de la Posguerra que se contaron en voz baja… historias de los tiempos de silencio; es una obra escrita con el ruido de la memoria que aborda la derrota de todo un país, la derrota colectiva de quienes vivieron con miedo el silencio de las historias que ocurrieron. Se trata de un ejercicio de superación, que exige asumir, no pasar página o echar en el olvido, ajustando así cuentas con la memoria… contra el silencio de la Posguerra, … a favor de la verdad histórica restituida" (Albizu, 69).

El hecho de que memorias como las que el joven escribió en su diario fueron silenciado en el pasado no las borra de la existencia. A través de recrear y recontar estos momentos, *Los girasoles ciegos* lucha contra el olvido y crea un espacio nuevo para la memoria colectiva dentro de la sociedad española.

Conclusión

Los cuatro textos que aparecen en esta tesis se abordan de la Guerra Civil y la dictadura de diferentes maneras pero todos comparten la característica de ser parte de un esfuerzo para recobrar una perspectiva del pasado española que nunca fue parte de la historia colectiva. *Duelo en El Paraíso* presente figurativamente una crítica de los ideales del régimen que nunca podría haber sido expresada en la forma de crítica pública por la sociedad. En *El cuarto de atrás,* Martín Gaite se trata de la distinción entre los espacios internos como refugios de la memoria y los espacios externos como presos del olvido. También retrata la época de Franco como un periodo estancado donde el progreso parece no existir. *Soldados de Salamina* no está involucrada políticamente como las dos novelas anteriores sino que retrata la

necesidad de tener un entendimiento del pasado que es completo para seguir adelante. Finalmente, *Los girasoles ciegos* revela el poder de la literatura para como mecanismo de recrear un pasado que nunca estaba parte de la memoria colectiva. Cada obra revela aspectos diferentes de la historia republicana y los exponen al nivel público. Juntas, estas cuatro novelas tienen el poder de crear un entendimiento colectivo del pasado que nunca existía. A través de sacar las memorias del silencio y exponerlas en el espacio público, la literatura fuerza la sociedad a interactuar con el pasado. Con optimismo, esta interacción vendrá en la forma de trabajar a través del pasado, un proceso que nunca ocurrió y es necesario para seguir adelante.

Expresiones de Gratitud

Me gustaría dar las gracias a la Profesora Carmen Sanjuán y el Profesor Cesar López por el tiempo que han dedicado para ayudarme escribir esta tesis. He tomado tres

clases de la Profesora Sanjuán, dos de las cuales se enfocaban en el arte rodeando la Guerra Civil Española. Es una profesora fenomenal y sus clases son lo que me inspiró a escribir sobre la Guerra. El Profesor López me ha ayudado desarrollar mi entendimiento sobre la guerra y he aprendido muchas cosas en su clase que me han ayudado bastante en el proceso de escribir. Durante varias meses los dos me han ayudado editar y criticar mi trabajo y han jugado papeles fundamentales en mi progreso como estudiante de español. Su conocimiento y pasión por la materia me han causado a desarrollar una comprensión más profunda de la Guerra Civil Española y la literatura que la rodea. Creo que este proyecto es sólo el comienzo de mi investigación sobre la guerra como ahora me encuentro aún más interesada en la tópica que cuando empecé.

Obras Citadas

Albizu, Cristina. "Literatura y memoria: amalgama discursiva y reflexión metaliteraria en los girasoles ciegos de Alberto Méndez. Triunfo del discurso metaliterario sobre la derrota histórica," *Versants*, (Neuchatel, Switzerland, 2009), 56:3, pp. 67-83.

Brown, Joan Lipman. "A fantastic Memoir: Technique and History in El cuarto de atrás," *Anales de la literatura española contemporanea,* (University of Delaware, 1981), 6:1, pp. 13-20.

Camarena, Pilar Montero. "La Memoria Derramada o *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez*," (Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos, 2008), pp. 123-139.

Casado, Stacey Dolgin. "Ficción y realidad en Javier Cercas' *Soldados de Salamina*," *Cuadernos hispanoamericanos,* 2010. 719, pp. 89-104.

Casanova, Julián. *Morir, matar, sobrevivir: la violencia en la dictadura de Franco.* 1.ed. Barcelona: Crítica, 2004. Print.

Cibreiro, Estrella. "Transgrediendo la Realidad Histórica y Literaria: El Discurso Fantástico en El cuarto de atrás," *Alec,* (College of the Holy Cross, 1995), 20, pp. 29-45.

Ellis, Robert R. "Memory, Masculinity, and Mourning in Javier Cercas's Soldados de Salamina," *Revista de estudios hispanicos,* 2005*.* 3:39, pp. 515-535.

Glenn, Kathleen. "Duelo en El Paraíso: A Study of the Spanish Civil War," *Canadian modern language review,* (Santa Clara University, 1973), 30:1, pp. 62-66.

Graham, Helen. *The Spanish Civil War: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Print.

Jackson, Gabriel. "Antecedentes de la República Española," *La República española y la guerra civil,* (New Jersey: Princeton University Press, 1976), pp. 1-23.

Labanyi, J.M. "The Ambiguous Implications of the Mythical References in Juan Goytisolo's "Duelo en El Paraíso"," *The modern language review,* (Modern Humanities Research Association, 1985), 80:4, pp. 845-857.

Levine, Linda Gould. "Carmen Martín Gaite's *El cuarto de atrás:* A Portrait of the Artist as a woman," *From fiction to metafiction: essays in honor of Carmen*

Martín Gaite, (Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983), pp. 161-172

Orsini-Saillet, Catherine. "La Memoria Colectiva de la Derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez," *Sociedad estatal de conmemoraciones culturales*, (Universidad de Borgoña), pp. 1-16.

Palerm, Carmiña. "Re-inhabiting Private Space: Carmen Martín Gaite's El cuarto de atrás," *Feminismo/s,* (Stanford University, 2005), 5, pp. 117-131.