

El retrato de los hombres tristes.
La memoria familiar de la represión franquista
en *Lo que a nadie le importa* de Sergio del Molino*

The Portrait of Sad Men.
The Family Memory of Franco's Repression in Sergio
del Molino's *Lo que a nadie le importa*

Violeta Ros

Universitat de València
violeta.ros@uv.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5475-3054>

RESUMEN

La indagación en la memoria familiar es un molde narrativo clásico en la producción literaria contemporánea. En el caso de los relatos que se ocupan de releer los pasados conflictivos se trata, además, de un molde especialmente productivo a la hora de articular narrativamente la dimensión privada y la dimensión pública de ese pasado. A partir de la adaptación del concepto de *etnografía doméstica* (Renov 2004), este trabajo propone un acercamiento a análisis del proceso de transmisión de la memoria familiar de la represión franquista desde su articulación en forma de novela. El análisis de la novela de Sergio del Molino titulada *Lo que a nadie le importa*, permitirá mostrar de qué modo la producción narrativa contemporánea dialoga, negocia y discute con los imaginarios compartidos sobre la represión franquista.

Palabras clave: franquismo; memoria familiar; narrativa contemporánea; posmemoria; autoficción.

ABSTRACT

Inquiry into family memory is a classic narrative pattern in contemporary literary production, specially when it comes to narratively articulating the public and private dimension of that past. Based on the adaptation of the concept of *domestic ethnography* (Renov 2004), this paper proposes an approach to the analysis of the process of transmission of the family memory of Franco's

* Esta contribución se enmarca en las reflexiones llevadas a cabo en el proyecto de investigación «Representaciones contemporáneas del perpetrador de violencias de masas: conceptos, relatos e imágenes» (ref. HAR2017-83519-P).

repression from its articulation in the form of novels. The analysis of Sergio del Molino's novel *Lo que a nadie le importa* will show how contemporary narrative production dialogues, negotiates and discusses with the shared imaginaries of Franco's repression.

Key words: Francoism; Family Memory; Contemporary Narrative; Post-memory; Autofiction.

LA DIMENSIÓN NARRATIVA DE LA MEMORIA FAMILIAR

En todas las familias hay relatos y hay silencios. Las memorias familiares se componen, en esencia, de ambos elementos en la misma proporción. Los relatos familiares constituyen la compilación de imágenes, fantasías y deseos que articulan narrativamente al mismo tiempo una identidad individual –la del lugar que cada sujeto ocupa dentro del universo familiar– y una identidad colectiva –la de la familia como grupo. Los silencios suponen la interrupción de ese discurso, el hiato en su flujo narrativo; el hueco que se abre en el mismo centro de esa continuidad narrativa y que esconde la promesa de un secreto por desvelar. En general, los relatos familiares suelen ser más fáciles de desentrañar que sus silencios, puesto que, por muy contradictorios o inexactos que aquellos sean, contienen un material susceptible de ser descifrado. Desentrañar los silencios familiares resulta, en cambio, más difícil, ya que si por algo se caracterizan es precisamente por la opacidad de la información que contienen. Son silencios que constituyen, en palabras de Le Breton, «una modalidad de significado» (Le Breton 2001, 109).

La indagación en la memoria familiar es un molde narrativo clásico en la producción literaria y fílmica contemporánea. En el caso de los relatos que se ocupan de releer los pasados conflictivos se trata, además, de un molde especialmente productivo a la hora de articular narrativamente la dimensión pública de ese pasado con lo que la historiografía ha llamado la microhistoria o la historia de la vida cotidiana (*Alltagsgeschichte*)¹. Como materia para la fabulación, las memorias familiares presentan una doble dimensión. Por un lado, una dimensión antropológica que tiene que ver con el carácter etnográfico que presentan las indagaciones en las historias de vida del ámbito familiar propio, ya que, muy frecuentemente, este tipo de indagaciones implican la reconstrucción de acontecimientos relativos al pasado que, aunque focalizada en el espacio íntimo, proyecta sus interpretaciones sobre el espacio público. Por otro lado, una dimensión narrativa que apunta hacia la naturaleza propiamente discursiva

¹ En relación con la *Alltagsgeschichte* la bibliografía es abundante. En su trabajo titulado *Fascismo y franquismo*, el historiador Ismael Saz (2004) señala los trabajos de Alf Lüdtke (1994 y 1995), entre otros.

de esta reconstrucción, ya que reconstruir el pasado implica entender la memoria en su propia materialidad: como el proceso de elaboración conjunta del pasado en un relato que se construye y se transmite en conversación con los antepasados; como un proceso de apropiación discursiva involuntaria por el cual los relatos ajenos se acaban confundiendo con los propios. Así entendidas, las memorias familiares –y también sus representaciones– constituyen un escenario idóneo para explorar los términos y las dinámicas en los que se produce el diálogo social en torno al pasado.

En tanto que universo autónomo, la memoria familiar funciona como la mínima expresión de lo que Maurice Halbwachs llamó las comunidades afectivas (Halbwachs 2004: 33). Es por eso que, con Halbwachs, podemos leer la memoria familiar –con los afectos y lealtades que le son propias– como una réplica a pequeña escala de algunas de las lógicas memoriales que se dan en la esfera pública. En este sentido y pensada desde el análisis de los marcos de transmisión de la memoria del franquismo en España, la memoria familiar constituye un escenario en el que los procesos políticos se encarnan, de una forma muy particular, en las historias de vida que las madres les cuentan a sus hijos, que los abuelos les cuentan a sus nietas y que han circulado de una generación a otra dando lugar, con el tiempo, a la aparición de diferentes versiones de un mismo relato, o incluso también diferentes versiones de un mismo silencio. Sin embargo, esa transmisión no siempre se ha dado de forma espontánea. En muchas ocasiones, especialmente cuando esas memorias aluden a contextos de represión, la circulación de la información referente a ciertos acontecimientos del pasado se ha visto interrumpida u obstaculizada por las complejas dinámicas que configuran el proceso de transmisión intergeneracional de la memoria del franquismo, dando lugar a lo que el historiador Ricard Vinyes llamó «la privatización de la memoria en España» (Vinyes 2017, 219).

Uno de los rasgos más característicos de la circulación de la memoria del franquismo en el contexto familiar es, precisamente, que ese proceso de transmisión de los relatos sobre las experiencias de represión –tanto desde la perspectiva de las víctimas como desde la de los agentes de esa represión– está condicionado estructuralmente por las ausencias y los silencios, por las historias contadas a medias y por la presencia velada de los personajes y de las tramas familiares difícilmente asumibles por los relatos públicos de la memoria generados durante el proceso transicional en España. Como señala el propio Vinyes, esta forma de entender la memoria durante la Transición española estuvo vinculada a «una memoria administrativa derivada de la ideología de la reconciliación que nada tiene que ver con la reconciliación como proyecto político» (Vinyes 2017, 214) y que solamente en los últimos años ha empezado a ser revertida desde el Estado, aunque solo simbólicamente. Dentro de este paradigma de la memoria administrativa, prolongado mucho más allá del contexto transicional, estas historias vinculadas a la memoria de la represión ejercida por el franquismo durante algo más de cuatro décadas quedaron, en la mayoría

de los casos, relegadas al espacio doméstico: se transformaron en historias privadas; en historias que, por miedo o por vergüenza, quedaron fuera de lo que hoy, desde nuestro régimen de memoria actual, podemos llamar una memoria social –es decir, pública y colectiva– de la represión franquista. La reclusión de la memoria a la esfera familiar y doméstica tuvo como consecuencia, nos explica Vinyes, que las trayectorias privadas se tornaran ininteligibles, incomprensibles y que las personas que habían participado de los hechos que posteriormente dieron lugar a esa memoria no lograran reconocer, ubicar sus historias de vida en una secuencia histórica más amplia. «Privatizar» –explica Vinyes– «no es otra cosa que extraer la memoria de la historia y despojarla de sentido, meterla en la cocina y anular su presencia del empeño colectivo» (Vinyes 2017, 219).

En su adaptación al lenguaje propio de cada una de las sucesivas etapas o regímenes memoriales por los que ha ido transitando la memoria del franquismo y la represión en España, la propia evolución de los discursos de la memoria articulados dentro del campo literario apunta hacia una tendencia sobre la que este trabajo busca llamar la atención: una tendencia que, de diferentes maneras y con diferentes articulaciones narrativas, busca revertir ese proceso de privatización de la memoria que señala Vinyes, rescatando fragmentos de vida íntima confinados durante décadas en los álbumes familiares y restituyéndolos para el común con la finalidad de restituir también el sentido de esas historias de vida dentro de la secuencia histórica de la que fueron extraídas durante décadas. En las páginas que siguen, presentaré una aproximación a esta voluntad de revertir el proceso de privatización de la memoria desde el análisis de la circulación de las etnografías domésticas de la represión en el campo literario actual (Ros 2021). Con esta categoría, tomada y adaptada del concepto *domestic ethnography* propuesto por Michael Renov desde la teoría filmica (Renov 2004, 216), quiero llamar la atención sobre la consolidación, en las últimas dos décadas, de un modelo narrativo reconocible dentro de la producción cultural global de la posmemoria que, ya en el contexto de un nuevo paradigma memorial culturalmente arraigado en España, busca dar cuenta del proceso de transmisión intergeneracional de la memoria del pasado reciente a partir de la indagación en las historias relacionadas con la represión franquista tomadas de la memoria familiar. Estas etnografías domésticas de la represión se tratan, en su conjunto, de exploraciones narrativas que, ya sea en formato literario o filmico, presentan una clara vocación etnográfica, puesto que ponen en juego los métodos de investigación basados en la observación y en el intento de registrar los comportamientos de un grupo humano concreto en un contexto –en este caso, la familia– propios de la antropología (Ros 2022).

A partir del análisis de estas etnografías domésticas de la represión como un modelo narrativo reconocible en las producciones culturales contemporáneas en relación con la memoria de la violencia política, este trabajo pone el foco en la consolidación de un subgénero dentro de la producción literaria sobre la

memoria de la represión que, en forma de novela, responde a esta doble dimensión que presentan las memorias familiares del franquismo. Me referiré a este subgénero como las novelas de la tarea pendiente. Se trata de textos que, desde diferentes perspectivas estéticas e ideológicas, responden formalmente a la dimensión etnográfica y narrativa de este proceso de desprivatización de la memoria de la represión franquista ocurrido en el marco memorial contemporáneo español, poniendo en el centro la cuestión de la herencia de la culpa y la derrota en relación con la noción de reparación. Más específicamente, en el marco de este tipo de producciones narrativas quiero llamar la atención sobre una serie de textos que, desde una clave autoficcional, indagan en el papel cómplice desempeñado por un familiar cercano en el contexto de represión, así como en las causas y los mecanismos por los que ese papel no ha sido desvelado ni elaborado dentro del propio contexto familiar hasta el momento de la escritura. Como muestra de esta vertiente de la producción literaria de las etnografías domésticas de la represión, me centraré en el análisis de la novela *Lo que a nadie le importa* (Del Molino 2014), poniendo el foco en la relación que, desde este paradigma literario, se establece con la herencia de la culpa, con el papel estructural del silencio en el proceso de transmisión de los relatos de la violencia política y con la pervivencia de sus efectos más allá de quienes la ejercieron y la padecieron.

LAS ETNOGRAFÍAS DOMÉSTICAS DE LA REPRESIÓN: UNA APROXIMACIÓN DESDE EL CAMPO LITERARIO

En el contexto del estudio de la memoria de la represión –especialmente de la represión ejercida en la retaguardia durante la Guerra Civil y por el propio Estado durante la dictadura franquista– y del análisis del proceso de circulación social de las imágenes y los relatos que configuran esa memoria, el ejercicio de indagación en los vínculos y legados propios del universo familiar abre un sugerente campo de investigación. Desde este campo de investigación, es posible aproximarnos a los silencios y las ausencias que configuran la memoria de la represión en España desde el golpe de Estado de 1936 hasta el final del proceso transicional, ya en la década de 1980. Se trata de una memoria que, sobre todo a partir de la primera década de los 2000, empezó a manifestarse como una memoria compleja ideológicamente y diversa en términos generacionales². En este contexto, la indagación en el reverso de lo público –en lo doméstico, en el desvelamiento de las historias ocultas en la vida íntima de las familias–, irá cobrando un protagonismo creciente, pues será en el marco

² Sobre la construcción generacional de la memoria en España en relación con el periodo Transicional ver el ensayo *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición en la novela española actual* (Ros 2020).

de este tipo de indagaciones donde se articulará de forma más visible la perspectiva posmemorial que caracteriza una parte importante de los relatos culturales sobre el pasado que se han articulado en el campo literario español durante las últimas dos décadas.

Si observamos de cerca el corpus de novelas de la memoria aparecidas sobre todo a partir de la segunda década de los 2000 observaremos que la indagación en el universo familiar se manifiesta, de hecho, como un motivo narrativo recurrente para un tipo de ejercicio literario que, desde el territorio de la autoficción, buscó explorar las cuentas pendientes con el pasado cercano. Coincidiendo con la consolidación de la demanda social de memoria y con posterioridad a la aprobación de la Ley para la Recuperación de la Memoria Histórica en 2007, novelas como *Bilbao- New York- Bilbao* (Uribe 2008), *Lo que a nadie le importa* (Del Molino 2014), *La abuela civil española* (Stefanoni 2015), *El monarca de las sombras* (Cercas 2017), *Honrarás a tu padre y a tu madre* (Fallarás 2018), *Dicen* (Aríns 2019), *Los cuerpos partidos* (Chico 2019), *A corazón abierto* (Lindo 2020) o *Tú también vencerás* (González, 2021) parten de la reescritura de la historia familiar propia como ejercicio literario y revisitan –ya sea explícita o implícitamente– el legado de la represión desde una clave de lectura posmemorial y desde una lógica narrativa que generalmente ubica su lugar de enunciación en el presente. Así, como ha señalado Ana Casas:

Los textos autoficcionales problematizan nociones axiales del discurso artístico a partir de la tensión entre lo referencial y lo ficcional, buscando, por un lado, expresar la autorreferencialidad artística (hay una llamada al receptor advertido, consciente del artificio narrativo y de los espejos de la personalidad representada a la vez que edificada en el texto), pero también, por el otro lado, confiando en lo literario como modo de conocer el mundo, de arañar lo real, y de ofrecer explicaciones –aunque personales y subjetivas– a los diversos procesos sociales y políticos que nos afectan (Casas 2020, 175).

Se trata de novelas que, progresivamente, van dejando de lado la voluntad de recreación ficcional de la guerra y la dictadura como periodo histórico, e incluso la propia representación de la represión como ejercicio estético e ideológico, para adentrarse definitivamente en una forma de exploración narrativa del proceso de represión del franquismo y sus efectos a largo plazo, cuya principal aportación consiste en poner de manifiesto, a través del lenguaje literario, el estrecho vínculo que existe entre la memoria individual y la memoria colectiva. Estas novelas profundizan en la articulación literaria de este vínculo de una forma casi programática, en lo que podemos interpretar como un gesto estético que acompaña al proceso de desprivatización de la memoria del contexto español al que aludía el historiador Ricard Vinyes.

En su trabajo de *The subject of Documentary*, Michel Renov proponía la noción de «etnografías domésticas» como una categoría analítica para referirse a una modalidad o tendencia en la práctica autobiográfica dentro del cine do-

cumental aparecido en Estados Unidos hacia finales de la década de los noventa. Desde la teoría filmica, Renov señalaba cómo en un llamativo número de películas documentales empezaba a darse un solapamiento explícito entre las preocupaciones personales e individuales con cuestiones que él califica de «urgencia política». Este solapamiento, según el análisis del autor, cobraba forma narrativa a través de una peculiar combinación entre el recurso a las estrategias de auto-indagación subjetiva con una evidente preocupación etnográfica por documentar las vidas de los otros más cercanos –del «otro doméstico», dirá Renov–. El resultado de esta práctica es la confección de un autorretrato refractado a través de ese «otro» familiar, en un contexto dominado, dice textualmente el autor, por una «gran curiosidad genealógica» (Renov 2004, 218). De este modo, lo doméstico y los diferentes componentes que constituyen el universo familiar aparecen en su análisis como un trabajo de campo susceptible de ser narrable e interpretable desde una perspectiva que enlaza la indagación en la identidad propia con la indagación en las historias de vida de determinados miembros de la familia.

Renov analiza, en su trabajo, el conjunto de técnicas propias de las narraciones audiovisuales que estos documentales despliegan para narrar el solapamiento y los cruces de estas dos exploraciones biográficas paralelas. De este modo, el autor de la etnografía doméstica trata de reacomodar sus propias coordenadas subjetivas a las coordenadas marcadas por el relato familiar. Renov habla de una «reciprocidad intersubjetiva» para referirse al juego de determinación mutua que se da entre el sujeto y el objeto de esa exploración narrativa, como una suerte –dice– de «condición de consustancialidad» (2004 219). En definitiva, un mirarse a sí mismo a través del otro familiar.

Revisitadas desde la modalidad narrativa de las etnografías domésticas de la represión –tomando y adaptando la categoría propuesta por Renov–, lo que estas novelas tienen en común es que parten de la intención de rescatar historias de vida vinculadas, de distintos modos, a la represión franquista: historias que, hasta el momento de la escritura, habrían circulado exclusivamente dentro del ámbito familiar en forma de secretos o verdades reveladas a medias. Será en el contexto de demanda social de memoria intensificado a lo largo de la primera década de los 2000 –y no antes– cuando estas historias empezarán a ser percibidas como relatos que presentan interés más allá del ámbito familiar y serán, en consecuencia, llevados al espacio público en forma de narraciones noveladas o de piezas documentales. La intención narrativa que hay detrás de este tipo de «posmemorias autoficcionales» (Casas 2020, 176) es clara, en este sentido: visibilizar en el espacio público conflictos que hasta la fecha se venían dirimiendo en el espacio íntimo, llevándolos a la arena de la memoria pública, social o compartida.

Desde esta perspectiva, la preocupación por desentrañar las ausencias, las omisiones o los secretos celosamente guardados por el clan, será un motivo recurrente en torno al que girarán todo tipo de tramas relacionadas con aspectos no resueltos

o con episodios vinculados a la represión franquista entendida como un proceso de violencia política extenso en el tiempo, con un carácter profundamente transformador y cuya naturaleza triplemente compleja –física, económica y simbólica (Hernández Burgos y Del Arco, 2011, 72-73)– dejó una profunda huella en la sociedad española. Las exploraciones narrativas que aparecen en este contexto en forma de novelas presentan, además, unas características formales propias del discurso literario: se trata de narraciones articuladas explícitamente desde los códigos de la no ficción y que funden los rasgos propios del discurso literario con una manifiesta vocación que da cuenta de esa curiosidad genealógica a la que se refería Renó, tan característica de la producción cultural contemporánea.

LAS NOVELAS DE LA TAREA PENDIENTE Y EL LENGUAJE DEL SILENCIO

De entre todos los rasgos que comparten estas articulaciones literarias de las etnografías domésticas de la represión que son las novelas de la tarea pendiente, señalaré fundamentalmente cuatro. El primero es que, en sus tramas, las historias sobre la violencia y la represión empiezan a plantearse preferentemente desde los códigos de la autoficción y, en consecuencia, optan en general por la enunciación desde el tiempo presente. El segundo rasgo común que todas ellas presentan es la incorporación de la reflexión en torno a la herencia y el legado –ya sea el de la derrota o el de la culpa– y en su formulación como una tarea pendiente en relación con la idea de reparación que atraviesa la producción literaria en relación con la memoria en su conjunto. El tercer rasgo tiene que ver con la función estructural del silencio y los secretos en el desarrollo narrativo de las historias familiares que nos cuentan estas novelas, como el elemento central en torno al que se articularán todas sus tramas. Finalmente, el cuarto rasgo que presentan algunas de estas novelas es que, en sus tramas, proponen una aproximación temática a las cuestiones relacionadas con la represión desde ángulos críticos notablemente más incómodos y sofisticados de lo que puede observarse en textos y películas producidas en etapas anteriores. Es por eso que, en el centro de algunas de las tramas familiares que narran estas novelas, empiezan a aparecer figuras vinculadas con el aparato represivo. Se trata de figuras con respecto a las que el narrador tiene una vinculación afectiva que le va a dificultar el acceso y la elaboración crítica de cierta información sensible con respecto al pasado. En no pocas ocasiones, el ejercicio de la etnografía doméstica amenaza con desestabilizar el precario equilibrio construido durante décadas en torno a ciertos relatos familiares.

En este sentido, estas novelas dan cuenta de dos cuestiones importantes a la hora de entender la evolución de los discursos narrativos de la memoria en relación con los marcos sociales desde los que estos discursos son producidos y consumidos. La primera es que se trata de un tipo de novelas cuya aparición es sintomática de un grado de asimilación social y cultural del proceso de

construcción de una memoria democrática mucho mayor que el observado en la primera década de los 2000, cuando aparecían los primeros títulos relacionados con el llamado *boom* de la memoria. La segunda tiene que ver con la integración de la noción de la tarea pendiente en la elaboración estética del proceso memorial español; un rasgo muy presente en su elaboración social y política y que apunta directamente hacia la pregunta por la dimensión ética de la herencia y el legado. En su articulación literaria, esta pregunta afectará a la propia configuración de la voz narrativa de este tipo de narraciones, al mismo tiempo que interpelará al lector en tanto que sinécdoque de la sociedad en su conjunto. Entender estos dos aspectos nos permitirá aproximarnos de una forma más cuidadosa al análisis de la dimensión estética de estas novelas.

El rasgo formal más característico de este subgénero de la novela de la memoria es el modo en que este sumergirse en el legado familiar en relación con el franquismo viene de la mano de una fusión de los códigos narrativos propios de la novela de la memoria con los códigos de la literatura autobiográfica y autoficcional que, de forma paralela al movimiento memorial, han impregnado buena parte de las estéticas narrativas de los últimos veinte años³. Estamos, por tanto, ante una serie de novelas que, participando explícitamente del paradigma posmemorial, exploran literariamente el pasado familiar para indagar en la identidad propia en un gesto que funde la actualización de la memoria social del franquismo con la evolución generacional de las escrituras del yo. La curiosidad genealógica se materializa, en estas novelas, en una fórmula narrativa recurrente en la que es el nieto quien indaga, en primera persona, en los malestares del pasado; unos malestares que han sido incorporados a la subjetividad propia a través de silencios heredados y disimulos aprendidos, de los que la segunda generación –la generación de los hijos de quienes fueron testigos, víctimas o perpetradores directos de la violencia– todavía está demasiado cerca emocionalmente para indagar en ella con cierta distancia crítica.

Desde los estudios del trauma, la crítica cultural ha explicado con frecuencia este proceso de transmisión a través de la siguiente secuencia: lo que es indecible para la generación que vive el acontecimiento traumático se convierte en innombrable para la segunda generación, que hereda el tabú y el silencio derivado del trauma vivido por la generación precedente. Y lo que es innombrable para esa segunda generación –demasiado cercana al sufrimiento–, resulta impensable para la generación siguiente, cuya distancia afectiva y temporal con respecto a los hechos está, además, mediada por un silencio de segunda mano que hace todavía más difícil el acceso a la magnitud del sufrimiento experimentado por las dos generaciones precedentes por ese acontecimiento⁴.

³ Esta evolución paralela de los discursos de la memoria y la literatura autoficcional no ocurre solamente en España. A este respecto, ver Blejmar (2016) y Maguire (2014), entre otros.

⁴ Esta secuencia –lo indecible, lo innombrable, lo impensable (Zylberman, 2020, 246-247)– constituye el corazón de la metáfora de la cripta y los secretos que fue propuesta por Nicholas

De este modo, en las novelas de la tarea pendiente, la generación de los abuelos es la protagonista y depositaria de los secretos familiares relacionados con la represión: secretos que también incumben, aunque de un modo distinto, a las generaciones sucesivas y que perviven en una corriente subterránea hasta llegar al presente desde el que esta generación de los nietos la recupera y la narra. Es en este sentido que textos como *Lo que a nadie le importa* muestran claramente cómo la articulación de una voz narrativa identificada con el nieto-narrador se empeña en desvelar los silencios del pasado familiar en relación con la dictadura y en atribuirles un sentido, buscando, a la vez, dotar de un sentido a la identidad propia.

Ese rellenar los huecos del relato con la fabulación literaria, tan característico y programático de las novelas de la memoria en su conjunto, será el modo en que la literatura se acerque a lo que Jo Labanyi ha llamado «el lenguaje del silencio» (Labanyi, 2009). Desmarcándose de las teorías psicoanalíticas del trauma, Labanyi propone una lectura política del rechazo a hablar de la represión por parte de quienes fueron víctimas y testimonios directos de la misma. La autora explica cómo este rechazo a hablar –o más bien la elección del silencio como estrategia– tuvo como consecuencia la relegación del trabajo de memoria a las generaciones posteriores. Siguiendo los trabajos de la historiadora italiana Luisa Passerini (2006), Labanyi propone aprender a escuchar ese hábito del silencio en relación con la memoria de la represión y entenderlo como una práctica; como una práctica que, además, se ha ido transformando de generación en generación, ya que los silencios de cada generación son siempre diferentes entre sí. La memoria –nos recuerda Labanyi– no tiene que ser narrada para existir, es por eso que es importante entender que el proceso de transmisión de la memoria de la represión en España fue interrumpido no solamente por el miedo y la parálisis durante la propia dictadura, sino también por la falta de escucha que caracterizó la relación con la memoria durante las dos primeras décadas de democracia:

A memory doesn't have to be narrated to exist: silence offers the possibility of reflecting on what is remembered, and memories are transmitted not only through words, but also through body and material culture. An absence of narration does

Abraham y Maria Torok para analizar los vínculos intergeneracionales en relación con el estudio de la transmisión intergeneracional de la memoria del trauma en los contextos de violencia política. De su volumen ya clásico, titulado *La corteza y el núcleo* (Abraham y Torok 2005), surge esta idea, que fue formulada y adaptada de forma pionera para el análisis del caso español por Miñarro y Morandi (2012) y Valverde (2014) desde el campo de la psicología social y que más tarde ha sido empleado para el análisis de la producción cultural por Logie y Navarrete (2020), entre otros, para explicar el hecho de que, en España, es en la tercera generación y no antes cuando se hace posible la emergencia de las historias no contadas relacionadas con la violencia política vinculada a la Guerra Civil y especialmente al franquismo que, como los cuerpos en las fosas, yacieron durante décadas bajo la superficie de lo cotidiano.

not necessarily mean the existence of a traumatic block, though it may well indicate the existence of some kind of coercion or the lack of adequate conditions for the memory's reception by others. What is tragic in the Spanish case is that the victims of Francoist repression, and their relatives, have had to wait till the twenty-first century – too late, in many cases – for suitable conditions of reception to exist for their stories. It seems clear that the reason for their previous silence was not, in the majority of cases, a traumatic blocking of memory but a lack of interlocutors (Labanyi 2009, 28).

Aunque saturado de sentido, en el contexto posmemorial del que surgen las novelas de la tarea pendiente, el silencio se manifiesta como un vacío en el discurso; como un hueco disponible para ser ocupado por los nuevos relatos que emergen de una necesidad de comprender los fragmentos silenciados del pasado y que inevitablemente acaban por resignificar los relatos y los silencios previos. En este nuevo soporte, los viejos relatos cobran forma de testimonios, de ficciones o incluso de categorías híbridas o intermedias que los re-contextualizan y los actualizan. Es así como las novelas de la tarea pendiente conectan la indagación subjetiva en la identidad propia del narrador con la exploración en la vida de ese «otro familiar» a cuya historia de vida se atribuye un sentido que trasciende el relato familiar heredado y da lugar, en ese ejercicio de reconstrucción ficcional de la identidad del antepasado, a la conexión entre dos biografías que, con frecuencia, la narración propone como una estructura especular. Es en este sentido que este tipo de novelas constituyen la captura sintomática de un proceso cultural mucho más amplio y de mayor envergadura, que busca revertir la privatización de la memoria a la que se refería el historiador Ricard Vinyes: el proceso de construcción de una memoria pública en España que ha ido desplazando la supervivencia casi milagrosa de la memoria íntima de la represión a través de la transmisión de los relatos familiares de generación en generación, hacia la articulación de un discurso público que trata de elaborar socialmente esas memorias, desprivatizándolas y restituyéndoles su dimensión social y pública.

Desde esta perspectiva, me acercaré al análisis de la novela *Lo que a nadie la importa* atendiendo a dos aspectos: en primer lugar, la función que la idea del silencio tiene en el conjunto de la narración como un elemento estructural. En segundo lugar, trataré de relacionar el análisis de la forma en que ese silencio se articula en la narración con la indagación en los ángulos muertos de la historia que la novela nos cuenta; una historia en la que la complicidad con los crímenes del franquismo asoma como un elemento problemático derivado del ejercicio de etnografía doméstica que el texto plantea en relación con la figura del abuelo materno. La reconstrucción de significados y sentidos atribuidos a esa figura ya ausente, pero todavía presente –*fantasmagórica*, por utilizar la terminología de autores como Resina (2000), Labanyi (2000), Colmeiro (2011) o Thomas (2019), entre otros– que es el abuelo, será solo posible tras su muerte: solamente en ese momento la imposibilidad del testimonio dará paso al ejercicio narrativo de la fabulación y a la novela como su soporte.

LO QUE A NADIE LE IMPORTA: UNA CARTOGRAFÍA DE LA AMARGURA

Desde las primeras líneas de la novela, es evidente que el nieto-narrador de *Lo que a nadie le importa* vuelve sobre la historia de vida de su abuelo, muerto décadas atrás, para trazar la suya propia; una vida –dirá el narrador– «sin estirpe, sin legado ni meta» (Del Molino 2014, 42). El narrador busca articular una filiación, un relato que le permita entender su pasado para explicar su presente; una suerte de prehistoria afectiva que le permita ubicar sus coordenadas vitales en el mapa de la historia que le precede. Sin embargo, en la medida en que la reconstrucción de ese pasado avanza, esa búsqueda de sentido se va manifestando, ayudada por el lenguaje literario, como un ejercicio de fabulación: como un ejercicio que tiene más que ver con lo que Pierre Bourdieu llamó «la ilusión biográfica» (2005) que con la interpretación de los hechos históricos. De ahí la cita que, muy significativamente, el autor escoge para introducir su novela: «Cada cual, según la idea que se forma de sí mismo, elige su pasado». Así, aunque la novela se configura formalmente en torno a la reconstrucción de la historia de vida de José Molina por parte de su nieto, de lo que el texto habla en realidad es del sujeto que reconstruye esa historia desde el presente y del modo en que ese sujeto se relaciona con su pasado familiar, en un ejercicio de relectura que tiene una dimensión a la vez individual y colectiva. Como si la narración de la historia familiar acabara contando, casi por accidente, la vida pública de un país.

Estamos, por tanto, ante un texto narrado en primera persona, a través de una voz en la que coinciden el autor y el narrador de la novela. Este es el principal indicador formal que apunta hacia el gesto central del texto. Desde estas coordenadas, el nieto-narrador se esfuerza por esbozar un autorretrato literario a través del retrato aproximado de la figura de su abuelo. Este retrato aproximado va cobrando forma mediante la indagación, a ratos etnográfica y a ratos ficcional, en la historia de vida de su abuelo, con la que la suya propia se va trenzando. En este ejercicio de reconstrucción y fabulación, la reflexión en torno al silencio y al legado se perfila, desde el inicio, como la cuestión central. Tanto es así, que el marco del relato que articula el nieto se compone de un primer y último apartado, que llevan por título respectivamente «Silencio» y «Últimas palabras». La parte central de la novela, que condensa el relato de vida de José Molina, se divide, a su vez, en dos partes –A.C. (antes de Carmen) y D.C. (después de Carmen)– en los que la figura de la abuela –por lo demás, casi accesoria– establece dos franjas temporales diferenciadas que permiten separar el relato de la historia de vida de José Molina en dos bloques. El texto se cierra finalmente con un epílogo titulado «Un desvío», en el que el narrador explicita la operación de sentido que hay tras el texto y desvela el marco posmemorial desde el que su discurso se ha ido articulando.

No resulta difícil reconocer el corte cercasiano de este marco narrativo –una estructura textual muy similar a la que presenta, por ejemplo, la novela *Anatomía*

de un instante (Cercas 2009) o incluso, más programáticamente, *Soldados de Salamina* (2001)–. Sin embargo, más allá de la técnica, lo interesante de la propuesta narrativa de Del Molino tiene que ver con el modo en que, a través de esta narración en dos dimensiones –la de la vida del abuelo, por un lado y la reconstrucción que hace de ella el nieto, por el otro–, el relato de la vida de José Molina expone con gran claridad el modo en que ambas identidades se entrelazan narrativamente: el abuelo es el espejo en el que el nieto se mira para explicarse de dónde viene. Y en ese entender de dónde viene, la memoria de la represión durante la Guerra Civil y la dictadura, así como la dificultad de su transmisión dentro del ámbito familiar, se manifiesta como el eje temático de la novela.

Como se va comprobando a medida que avanza la narración, el silencio de José Molina está saturado de información, pero de un tipo de información que desborda y excede el orden del relato. Como va desvelando el narrador en su discurso, este silencio tiene que ver con el papel cómplice de su abuelo en el ejercicio de la represión durante la Guerra Civil y el primer franquismo, con su actitud pasiva en las fases posteriores de la dictadura y con la consecuente acumulación de rencor, amargura y tristeza que el nieto-narrador identifica como uno de los principales rasgos de la personalidad de su abuelo. Dentro de la lógica que va armando la propia narración, esa amargura es el legado que el nieto hereda de su abuelo, de ahí el empeño por diseccionarla y ubicarla sociológicamente: para explicarla y subvertirla a través del ejercicio de retrospectiva en la historia familiar.

«Las familias que vivieron cómodamente la dictadura, que se aprovecharon de ella, que se enriquecieron en ella también tienen sus recuerdos, sus memorias, sus mitos y sus afectos» –nos dice Ana Luengo, en uno de los pocos trabajos que han abordado el análisis la novela de Del Molino–: «Las familias de los perpetradores también tienen una herencia tanto material como afectiva» (2017, 32). El texto de Sergio del Molino trabaja, en este sentido, con un material muy sutil, pues es precisamente de amargura y de tristeza de lo que está hecha esa herencia de la que nos habla Luengo. Es en la sutileza, en lo intangible del material sobre el que se construye esta novela donde reside, a mi entender, su interés. Otra cosa es la articulación política que el autor propone de ese material tan sensible. Pero antes de entrar en estas cuestiones, detengámonos a observar más de cerca la composición formal de la novela.

Como personaje literario, José Molina solo habla directamente una vez en la novela, pero lo hace a través de una frase brutal que el nieto-narrador incorpora a su propio relato de vida y que estructura la memoria familiar que compone el texto. Justo antes de morir, y en presencia de hijos y nieto, José Molina le dice a su mujer la siguiente frase: «De ti no quiero ni que me cierres los ojos» (Del Molino 2014, 17). Ante tal despliegue de rencor y de amargura, el narrador se pregunta:

¿Cuántas décadas de rencor caben en esas dieciséis sílabas? ¿Cuánta amargura cebada invierno tras invierno hacen falta para destilarlas? [...] Se requiere un

silencio de altísima calidad, hervido durante años, para conseguir esas dieciséis gotas de odio refinadísimo, escanciadas justo antes de morir en la misma cara de la mujer con la que se ha pasado la vida. Yo tenía diecisiete años cuando las escuché, y durante un tiempo creí que sólo yo las había sentido. La familia no les dio gran importancia. Era la aspereza definitiva de un hombre áspero, el golpe final. Pero yo tenía diecisiete años y toda la literatura del mundo, y aunque esas palabras no iban contra mí, en mí se quedaron. [...] La última sentencia de mi abuelo fue también mi primera frase (2014,17).

En su voluntad de historizar la amargura de su abuelo y de trazar literariamente los vínculos que esa amargura tiene con los malestares propios, el narrador de *Lo que a nadie le importa* va descubriendo hasta qué punto esa frase ha resonado en la vida de todos los miembros de la familia como una frecuencia que, con el tiempo, se ha ido modulando con distintas intensidades:

Aquel hexadecasílabo en modo imperativo que había sonado con la voz de yesca de mi abuelo no era el comienzo de uno de mis cuentos. Miré a mi madre y a mis tíos, repasé las caras de todos los familiares presentes y en ninguna reconocí el espanto que se me clavaba en la espalda en forma de tiradores de armario de hospital. Ni mi abuela parecía escandalizada. El silencio que siguió a la frase fue denso y frío, pero no definitivo. Nadie se lo tomó muy en serio. No sé qué me sorprendió más, si la frase o la reacción de mi familia [...]. Lo he hablado muchas veces con mi madre y siempre le ha quitado hierro. Cosas de tu abuelo, dice, tu abuelo era así. Duro, áspero, reseco. No guardaba palabras amables, no sabía de eso. Pero aquel hexadecasílabo estaba más allá de toda aspereza y más allá de todo hielo. Mamá, le he preguntado muchas veces mientras escribía este libro, ¿no sientes el temblor escarchado de estas palabras? ¿No te estremeces ni un poco al recordarlas? Claro que se estremece, ahora lo sé, pero no puede admitirlo. Porque hacerlo supondría viajar a los desiertos arenosos donde nacieron esas palabras. Y en esos desiertos es fácil perderse (2014, 229).

Es solo tras la muerte del abuelo cuando se hace posible algo que antes era más difícil: poner palabras a sus silencios, explicar esa dureza y ese desierto al que alude el narrador. Solo al producirse su desaparición y al transcurrir un tiempo que permite tomar distancia, se hace posible la rearticulación de los relatos no contados o contados a medias. Es entonces cuando empieza el trabajo de la etnografía doméstica. En la novela de Del Molino, este trabajo consistirá en desentrañar el origen de esa amargura perfectamente destilada; de cartografiarla, de entenderla y asumirla como parte del legado familiar que parece estar cifrado en el silencio del abuelo. Es así como la indagación del nieto va bordeando la información prohibida que ese silencio estructurante puede contener: quién fue en realidad José Molina, qué hizo durante la guerra y los primeros años de la dictadura, por qué hizo lo que hizo y, sobre todo, cómo pudo vivir con ello. Con su relato, el nieto va reconstruyendo a su medida la imagen de su abuelo, «apenas una presencia sorda y seca», como el

origen de una estirpe –la suya propia– marcada por «el silencio, la vergüenza y el déjalo estar» (Del Molino 2014, 15-16).

EL RETRATO DE LOS HOMBRES TRISTES

Si bien es cierto que, por lo general, la presencia de este silencio en los relatos culturales suele tener más que ver con la memoria de la derrota –de las víctimas de la represión– que con otras formas de memoria, entre las novelas de la tarea pendiente mencionadas más arriba han aparecido puntualmente –y especialmente a lo largo de la última década– algunos textos que se acercan, desde la exploración narrativa de la memoria familiar, a otro tipo de memoria: la de quienes participaron de la violencia perpetrada por el régimen franquista o fueron conniventes con ella. Como en el caso de *El monarca de las sombras* (Cercas, 2017), *Honrarás a tu padre y a tu madre* (Fallarás 2018) o *Dicen* (Sánchez Aríns 2019), estos textos indagan en la herencia de la culpa, en las historias de vida de estos abuelos perpetradores o cómplices con el fascismo y la represión. En ellos, las historias de vida de estos personajes se manifiestan como una incógnita; como un enigma que la narración, en su desarrollo, tratará de desentrañar, permitiendo de este modo explorar una zona de la memoria de la represión generalmente poco elaborada por los relatos culturales hasta la fecha.

Como hemos observado más arriba, en el caso de *Lo que a nadie le importa*, este rasgo enigmático y silencioso que caracteriza la figura del abuelo queda asociado al sufrimiento, a la resignación y al silencio como marcas características de la experiencia de vida de toda una generación –de la que José Molina se formula como el epítome– marcada por la experiencia de la violencia durante la guerra, la posguerra y el primer franquismo. Llama la atención, en este punto, cómo en este texto es la tristeza el principal rasgo que el nieto-narrador resalta del carácter de su abuelo, en contraste con lo que ocurre en los textos de Cristina Fallarás y Susana Sánchez-Aríns, donde en el retrato de ese abuelo (o, de forma más genérica, allegado) se resaltan cualidades más duras –el carácter violento, la crueldad, las formas autoritarias–, más acordes *a priori* con una imagen abstracta del perpetrador de la violencia política⁵. Así, aunque en el texto de Del Molino esta memoria incómoda se despeg definitivamente de la indagación en la figura de la víctima, hay en el discurso de este nieto-narrador una cierta victimización de esa figura familiar que, según nos cuenta la novela, estuvo implicada en el aparato represivo del franquismo una vez terminada la guerra. Esta relectura victimizadora de la historia de vida del abuelo perpetrador implica,

⁵ Recientemente, María Ángeles Naval y Javier Sánchez-Zapatero han propuesto un análisis de la representación de los perpetradores en las novelas *pequeñas mujeres rojas* de Marta Sanz y *Dicen* de Susana Sánchez Aríns, respectivamente (Ros, Rosón y Valls 2021, 15-16).

como ha señalado Luengo, «permitir cambiar la genealogía –como archivo familiar– para tratar de «reconciliar la imagen de un hombre viejo y decrepito de pueblo con la imagen de un perpetrador fascista» (2017, 35).

Sin embargo, José Molina no es exactamente un perpetrador fascista –probablemente sería mucho más fácil reconstruir su retrato si lo fuera– y es precisamente en este punto de indefinición donde reside tanto su potencial como personaje literario como la dificultad sintomática, tan arraigada en la sociedad española post-transicional para nombrar este tipo de figuras (Ros, Rosón y Valls 2021, 9-10). La vida de José Molina, como la de tantos españoles entre finales de la década de los treinta y principios de los setenta, estuvo marcada por la experiencia de la Guerra Civil y determinada por la represión franquista hasta tal punto que, tres generaciones después, algunos de los acontecimientos más traumáticos de la experiencia de la represión siguen resonando en la subjetividad del miembro más joven de la familia. Lo interesante del texto de Del Molino en diálogo con la abundante producción literaria de temática memorial aparecida en los últimos años tiene que ver, precisamente, con el modo en que su relato se asoma a los límites y las dificultades que presenta el ejercicio de contar, desde el presente, eso que a nadie le importa: la trayectoria de vida del hombre gris y silencioso que fue su abuelo, y que encarna –o al menos el narrador le supone– una experiencia del pasado de la que que poco o nada saben quiénes le han acompañado a lo largo de su vida. Esa experiencia tiene que ver, de una forma que el narrador intuye, pero que nadie a su alrededor desvela, con el contacto directo –con la participación, incluso– con el ejercicio de la violencia política en el contexto de la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra. Es así como *Lo que a nadie le importa* se aproxima a la compleja y delicada reflexión acerca de la implicación que, ya fuera de forma activa o por consentimiento pasivo, una parte de la sociedad española tuvo en relación con el aparato represivo del franquismo, especialmente durante los primeros años de la dictadura.

Desde las primeras líneas, el narrador no identifica a su abuelo con el modelo del héroe derrotado o víctima del franquismo. José Molina es combatiente del bando nacional en la batalla del Ebro, ex-funcionario de un campo de concentración de Franco y ex-empleado de El Corte Inglés: su vida encarna una trayectoria que podemos situar en el marco de lo que la historiografía del franquismo ha llamado la «sociedad de vencedores» (Fuertes 2017, 31-32). Por ello, para entender esa trayectoria de vida, tanto el autor-narrador como el lector de la novela se ven obligados a sumergirse en un universo distinto al que configuran el relato de las víctimas y que se parece más a lo que Vicente Sánchez-Biosca y Anacleto Ferrer han llamado «el infierno de los perpetradores» (2019)⁶. Desde esta perspectiva, la novela conecta la indagación narrativa

⁶ En los últimos años, se ha producido un viraje significativo en los estudios de la memoria: un viraje que desplaza el foco de reflexión teórica de la figura de quienes sufrieron la violencia política hacia la figura de quienes la idearon, la planificaron y la ejecutaron, con

en la memoria familiar con la reflexión acerca de la complejidad de las actitudes sociales desarrolladas hacia los regímenes autoritarios y, más específicamente, acerca de la importancia decisiva del llamado «consentimiento pasivo» (Hernández Burgos 2013) en la pervivencia y arraigo social de las dictaduras a través de las figuras que poblaron la llamada *zona gris*. Desde esta perspectiva, en los últimos años, la historiografía del franquismo ha puesto el foco en el análisis del papel que tuvieron las actitudes sociales de consenso o aceptación pasiva del régimen en la consolidación de la dictadura en España y su evolución entre principios de las décadas de los cuarenta y finales de los sesenta. Autores como Saz (2004), Hernández Burgos (2013), Fuertes (2017) o Román Ruiz (2020) han hablado de la consolidación, a partir de la década de los sesenta y en la medida en la que la experiencia de la Guerra Civil iba quedando más lejos en la memoria de las generaciones, de una actitud generalizada entre la población de «radical ambigüedad» con respecto al régimen franquista y con respecto a las estrategias represivas que desplegó hasta su propio final. Fruto de este proceso de represión de más de cuatro décadas de duración, fue el arraigo de las actitudes sociales de apoliticismo, consenso pasivo e incluso «afranquismo» (Fuertes 2017, 59) que se generalizaron entre la sociedad española durante la última etapa de la dictadura⁷.

Aunque suavizada por el filtro afectivo que implica generalmente la perspectiva familiar, el retrato de José Molina que va configurando la narración tiene mucho que ver con aquellos *hombres grises* a los que se refirió Christopher Browning en su ya clásico ensayo titulado *Aquellos hombres grises. El batallón 101 y la solución final en Polonia* (Browning 1992)⁸. José Molina no es un personaje épico, sino más bien todo lo contrario. No es un héroe de la resistencia, pero tampoco un ideólogo fascista, ni un verdugo, ni un perpetrador

diferentes grados de implicación. La aproximación a ese «infierno de los perpetradores» propone un gesto analítico que busca nuevas aproximaciones críticas al estudio de la violencia política, sus efectos sociales y sus representaciones culturales. En la introducción al volumen citado, Ferrer y Sánchez-Biosca exponen el estado actual del debate en torno a la figura del perpetrador y señala las líneas generales de los llamados *perpetrator studies*. Los coordinadores de este volumen apuntan hacia la apertura de una serie de perspectivas analíticas desde las que es posible abordar el estudio de la perpetración y sus representaciones culturales.

⁷ El análisis del incómodo capítulo de la memoria de la violencia política global que son las formas de colaboracionismo –activo o pasivo– con los regímenes autoritarios introduce en el estudio de las representaciones culturales de la memoria de la violencia política el análisis y las metodologías de la llamada historia de la vida cotidiana o *Alltagsgeschichte* y la antropología social. Sobre esta cuestión ver nota 1.

⁸ Browning se vale del arquetipo de los *hombres grises* para explicar la implicación de los soldados que formaron el Batallón de Reserva 101 de la Policía del gobierno nazi en el asesinato de miles de judíos en Polonia entre 1941 y 1943. Browning analiza las circunstancias que permiten explicar cómo estos «hombres normales» pudieron verse implicados, como verdugos, en crímenes de lesa humanidad en el contexto de la Solución Final.

de crímenes políticos con convencimiento ideológico. Tampoco es un vencedor convencido, ni un alto cargo del régimen, como tampoco es, desde luego y aunque el narrador llegue a sugerirlo en algún pasaje del texto (Del Molino 2014, 153), una víctima del franquismo. José Molina podría identificarse con lo que la historiografía del franquismo ha llamado un «vencedor común», es decir, uno de «aquellos que se identificaron con el golpe de Estado del 18 de julio de 1936 y con la posterior victoria de los sublevados», que formaron parte, con mayor o menor convencimiento, de una «identidad colectiva de los vencedores» (Fuentes 2017, 31-32), ubicándose en esas zonas grises y desarrollando, por lo general, «actitudes apáticas al tiempo que un conformismo como forma de protección» (2017, 97). Sin embargo, y a pesar de haber sido el autor de varios crímenes de sangre en el contexto de la guerra –según nos indica el texto–, no deja de ser significativo que, en ciertos pasajes de su discurso, el nieto-narrador no renuncie a presentar a su abuelo como una víctima de la violencia política:

¿Cuántos de estos señores que vienen a que les cojan el bajo del pantalón estuvieron en la batalla del Ebro? ¿Cuántos de tus jefes han seguido andando con las alpargatas de un muerto, porque las tuyas estaban deshechas? ¿Cuántos de estos jóvenes cursis han abierto una lata de sardinas con la bayoneta? [...] Tú, José, sabes de qué hablo. Nadie aquí ha visto tantas tripas abiertas. ¿Sabe el caballero del bisoñé al que le tiraba la sisa de la chaqueta a qué huelen los sesos de un chaval de quince años? ¿Sabe esa señora que acaba de devolver la camisa azul marino de su esposo cómo se camina cuando llevas tanta mierda en el uniforme que ya no distingues la tuya de la de los demás? ¿Se le ha quedado al joven de las corbatas chillonas el máuser atascado en la cuarta bala mientras el enemigo lanzaba bombas de barrilete? Sólo los que estuvimos en la batalla del Ebro lo sabemos, José. Los que estuvimos y volvimos para no contarlo (Del Molino 2014, 18-19).

Al reconstruir el retrato de este abuelo desde la progresión de la narración, se hace posible observar cómo en la primera parte de la novela el lector asiste a la reconstrucción de la historia de vida de José Molina como abuelo, es decir, desde la perspectiva del nieto fascinado por sus silencios porque lee en ellos un halo de misterio trágico y extraño. Para ello, el narrador se vale de una serie de estrategias que podemos identificar con la novela autoficcional: imprecisiones, ambigüedades, digresiones con respecto a la trama principal, recreación de ambientes y de espacios y superposición de temporalidades. Pero, además de las estrategias puramente literarias, el narrador también indaga en bibliografía específica, en álbumes fotográficos, en testimonios y exposiciones e incluso visita *in situ* los escenarios de la memoria de su abuelo (Gandesa, Balaguer, Madrid, Zaragoza, etc.). En toda esta primera parte, el narrador parte de una imagen de su abuelo que está, en realidad, congelada en el tiempo. Es una foto fija: la imagen que conserva en la retina de cuando era niño y adolescente y que, envuelta en ese silencio tan característico, acaba funcionan-

do también como una suerte de significativo vacío sobre el que la voz narrativa irá proyectado todo un imaginario aprendido sobre el pasado. Sin embargo, la imagen no acaba de encajar con la historia que el nieto va trazando para ella. «Todas las fotos mienten», dirá el narrador en un punto de su relato (2014, 58).

Desde su posición externa a la narración, el lector puede observar cómo el nieto se resiste a ubicar a su abuelo en la identidad del soldado franquista sin matices. Y también cómo, en tanto que narrador de la novela, el nieto tampoco se conforma con la información que le dan los datos que va recopilando a lo largo de su investigación en marcha. Entre saltos temporales en ocasiones algo erráticos, el narrador va desvelando la dificultad de saber quién fue realmente José Molina y cuál fue su verdadero papel en el contexto de la represión. Esta dificultad se hace explícita en varios pasajes del texto a través del juego que el narrador va estableciendo con los espacios, con las fotografías y con la superposición de distintas temporalidades sobre un mismo escenario a través de anacronismos, muy recurrentes en el texto. Sin embargo, lo más significativo aparece cuando el desarrollo de su propia investigación confronta al narrador con imágenes, con datos o con hechos registrados con los que el narrador no quiere o no puede realmente enfrentarse:

Sé que mi abuelo no saqueó vuestras casas, no mintáis, viejos. Fue otro quien violó a vuestras madres. Fueron otros quienes fusilaron en la plaza a vuestros tíos. Fue otro quien destrozó a culatazos la taberna de vuestro suegro y se bebió todo el vino. Fue otro quien arrastró por los pelos por toda la plaza a vuestra prima. Fue otro quien se meó en vuestro salón. Mi abuelo es el que sale en las fotos distraído tras la tormenta. Melancólico, suspirante, solipsista. Un joven avejentado y triste. Fue mi abuelo quien os recogió la pelota cuando se os escapó mientras jugabais al fútbol en la plaza. Fue mi abuelo quien os encendió un petardo con su mechero de pedernal. Fue mi abuelo quien os regaló un trozo de salchichón que le había mandado su madre desde Zaragoza. Fue mi abuelo quien os alborotó el pelo sucio con una caricia contenida. [...] Mi abuelo es el de las fotos del libro que acabo de comprar, no el de vuestros recuerdos emponzoñados. Mi abuelo fue el chaval que pasó el día más aterrador de su vida en este pueblo vuestro (Del Molino 2014: 61-62).

Es en este punto donde se hace evidente la mirada condescendiente del narrador en relación con la historia de vida de su abuelo; una mirada, por lo demás, muy reveladora de una forma de relación con el pasado que las novelas de la tarea pendiente presentan en relación con la idea de reparación. En este sentido, el lector observa, en el discurso que va tejiendo el narrador, un temor explícito a proyectar el imaginario compartido en torno a la brutalidad de la violencia de retaguardia y represión durante los primeros años del franquismo sobre la conducta de su propio abuelo durante ese tiempo. En su proceso de búsqueda, el narrador teme encontrar en las fuentes que va consultando (fuentes bibliográficas, fotografías, testimonios) información que le confirme lo que, en realidad, no quiere saber. El nieto-narrador necesita que su abuelo sea otra

cosa distinta a lo que su abuelo parece haber sido. Y de ahí que la novela se trate, en última instancia, de un ejercicio narrativo cuya finalidad es la de salvar la imagen de ese abuelo, rescatarla de la revisión crítica del franquismo y ubicarla en unas coordenadas éticamente soportables para ese nieto concienciado con las cuestiones de la memoria que nos narra la historia.

Desde una cierta posición irónica, el narrador es perfectamente consciente de lo que está haciendo, pero aun así lo hace. Por un lado, reconoce la brutalidad de la represión que ejerció el sistema del que su abuelo formó parte – aunque solo fuera hasta cierto punto– y, por el otro, se empeña en relativizar la parte de la culpa o responsabilidad atribuible al abuelo como perpetrador de esa represión, incluso en relación con los hechos confesados o confesados a medias. De este modo, la novela pone en juego la tensión entre lo que se sabe o lo que aprende en la escuela en relación con la historia reciente y lo que se intuye y se siente con respecto a la implicación de la propia familia en esos acontecimientos, revelando esa doble dimensión de la conciencia histórica –una cognitiva y otra emocional– de la que hablaron los sociólogos Harald Welzer, Sabine Moller y Karoline Tschuggnall en su estudio pionero sobre el diálogo intergeneracional vinculado a la memoria del III Reich en Alemania (Welzer, Moller y Tschuggnall 2012)⁹.

La coartada de la falta de convencimiento ideológico a la hora de tomar parte en un proceso de violencia política como fue el franquismo se convierte, así, en el principal argumento que este nieto-narrador encuentra para re-contextualizar la historia de vida de su abuelo y hacerla asumible en un contexto memorial profundamente politizado como lo es el surgido en España con el ciclo de exhumaciones iniciado en el año 2000 (Ferrándiz 2014). «Al abrir el libro me araña la dedicatoria impresa. «A cuantos perdieron la vida luchando por sus ideales». Por sus ideales, ponía. Los únicos ideales de José Molina se escribían con mayúscula, porque eran una marca de tabaco de picadura» (2014, 19). O más adelante:

Muy pocos perdieron la vida en el Ebro por sus ideales. La mayoría la perdió por los ideales de otros. Al menos, los Ideales que él [José Molina] fumaba eran suyos. Los había pagado buscando el importe exacto en su monedero de cuero. Pero los ideales por los que lucharon los soldados del Ebro eran de otros. Ni siquiera prestados, impuestos (2014, 21).

⁹ A través de una muestra significativa de entrevistas realizadas a miembros de las SS y sus descendientes de segunda y tercera generación, los autores de este trabajo detectaron una serie de estrategias inconscientes en relación con la configuración de lo que ellos denominan «recuerdos emocionales» (Welzer, Moller y Tschuggnall 2012, 19-20). Entre estas estrategias, la tendencia a re-contextualizar las biografías de ex-nazis declarados reformulándolos como «héroes de la resistencia cotidiana» dentro de la memoria familiar constituye una de las más frecuentes y llamativas (Welzer, Moller y Tschuggnall 2012, 19-28).

Este ejercicio de re-contextualización que nos ofrece, sin tapujos, el narrador de *Lo que a nadie le importa* nos recuerda, por un lado, a la caracterización del protagonista de *El monarca de las sombras* y de otras novelas en la misma estela ideológica, como *Soldados de Salamina* o *Ayer no más*, en los que las motivaciones ideológicas en la implicación en episodios de violencia son relativizadas o directamente banalizadas. Sin embargo –y esto resulta, a mi entender, lo más interesante–, marca una distancia importante con respecto a otros textos que abordan la caracterización de los perpetradores de los crímenes del franquismo desde el presente, como *Dicen, Honrarás a tu padre y a tu madre, pequeñas mujeres rojas* o *Los ojos cerrados*. Este segundo grupo de textos se caracteriza por incorporar abiertamente el componente político en la representación de las conductas cómplices con la represión franquista de una forma mucho más crítica e incorporando, además, la perspectiva de género –algo radicalmente ausente en la novela de Del Molino– como un elemento explícito y estructural de la propia matriz crítica de su discurso con respecto a la configuración de los relatos culturales sobre la represión. Este contraste nos da pistas para ubicar con mayor precisión el gesto narrativo de Del Molino en un marco memorial complejo y consolidado y en un campo literario profundamente politizado a este respecto.

LOS HOMBRES TRISTES Y LA COMPLIPLICIDAD CON LA REPRESIÓN FRANQUISTA

Significativamente, aunque el narrador se muestra incapaz de condenar abiertamente el papel desempeñado por su abuelo, el lector observa hasta qué punto sí que le resulta posible identificar y nombrar las culpas de otros personajes más lejanos dentro del propio universo familiar. Así, entre ambigüedades y digresiones, en su retrato literario del universo familiar, el relato del nieto se detiene en lo que podríamos llamar una genealogía de vencedores. Resulta llamativo, en este sentido, el pasaje en el que el narrador se detiene en el personaje del bisabuelo falangista, voluntario en la cárcel de mujeres de Zaragoza justo al acabar la guerra:

No he indagado qué podía hacer un falangista mayor allí, pero no creo que fuera arropar a las presas y darles las buenas noches con un vaso de leche caliente. ¿Qué hacía aquél hombre muyderechista con fama y reputación de bueno en una cárcel de mujeres? Prefiero no averiguarlo. La suposición me incomoda mucho, no aguantaría la certeza. Sé dónde están los archivos de la cárcel, he leído alguna monografía universitaria y tengo claro cómo y dónde debería buscar la información que me confirme lo que ya sé. El franquismo documentaba todo porque no se arriesgaba a nada. Pero no voy a leer esos papeles. Los dejaré dormir en el archivo. Y creo que su hijo tampoco quiso saber qué hacía su padre cada tarde en la calle Predicadores. Se fue a Madrid para no correr el riesgo de conocerlo. Con

el tiempo, toda España se fue a Madrid para no enterarse de lo que hacían sus padres por las tardes (2014, 105).

Esta tensión entre lo que se sabe y lo que no se quiere saber atraviesa el texto desde el inicio hasta el final y constituye, a mi entender, uno de los principales aciertos desde el punto de vista de su construcción narrativa porque acompaña formalmente al tema del que habla la novela. Esa tensión se hace explícita al final de la primera parte de la novela, una vez el narrador ha entendido que el papel de su abuelo en la batalla del Ebro no tuvo nada que ver con la genealogía deseable —la de la épica de la resistencia republicana que, tal y como el propio narrador nos cuenta en las primeras páginas de la novela, sí ostenta su otro abuelo, el abuelo francés—. Es en ese momento cuando el narrador descubre que, una vez terminada la guerra y tras haber luchado con relativo convencimiento en el bando nacional, José Molina fue «guardián de la columna de presos» (2014, 89), es decir, que desarrolló labores de vigilancia de presos en uno de los campos de concentración que el Régimen habilitó durante los meses posteriores al final de la guerra¹⁰. «Él los llamaba campos de prisioneros. O campos de trabajo», sin embargo, el narrador se refiere directamente a esos lugares como «campos de concentración»: «Así los llamo yo, que he leído a Primo Levi y siento la resonancia moral de ese sustantivo técnico de cuatro sílabas» (2014, 91).

Aparecen aquí las nuevas palabras, los nuevos términos, que hacen posible leer la historia del abuelo de otra manera: el retrato de ese hombre silencioso y triste, por un momento, se solapa con las imágenes vistas en el cine, imágenes que en principio representaban otras guerras, otras violencias, pero a las que el narrador llega de forma casi automática, provocándole gran desasosiego.

No decir campos de concentración era una forma de folclorizar el franquismo, de ridiculizarlo y de trivializarlo como una rareza ibérica o un costumbrismo que se fue de las manos [...]. Cuando dijo que pasó un tiempo vigilando un campo de prisioneros al final de la guerra no percibí chistes de obispos y anisetes. Sólo vergüenza. Tragó saliva y calló, pero no regresó a su silencio normal, sino a otro mucho más profundo y húmedo. Un silencio centroeuropeo y nocturno, de alambradas y ladridos de perro afónico (2014, 91-92).

Armado de estos nuevos conceptos y con el temor de quien sabe que va a encontrarse con algo con lo que, en realidad, no desea encontrarse, el narrador hace de tripas corazón y se enfrenta directamente con ese abismo:

¹⁰ Sobre las recientes investigaciones en relación con los trabajos forzosos de prisioneros, los campos de concentración, etc. ver los trabajos de Carlos Hernández, *Los campos de concentración de Franco: sometimientos, torturas y muerte tras las alambradas* (2019) y los de Javier Rodrigo, *Hasta la raíz: Violencia durante la Guerra Civil y la dictadura* (2008) y *Cautivos. Campos de concentración en la España franquista* (2005).

Busco en el expediente militar la frase que corrobore tanta uve doble y tanta ka sin pronunciar, pero solo encuentro una mención. Al final de la guerra, dicen los papeles, el soldado José Molina se quedó en las provincias de Cuenca y Guadalajara en labores de vigilancia e instrucción. [...] Labores de vigilancia e instrucción es el eufemismo militar para referirse a un campo. [...]. Vigilancia e instrucción. Rutina que no merecía ni un par de líneas. Aburrimiento burocrático. Lo que había que hacer. José Molina vio a los presos amontonarse en tiendas y barracones. Les vio pelearse por una lata de sardinas incautada a los republicanos. Les vio correr con los pantalones llenos de sangre. Les vio caer en su propia mierda, en fosos abiertos como letrinas. Les vio morir de sed y de diarrea. Les olió. Les palpó. Les enterró (2014, 92).

Se desvela aquí el secreto familiar, lo que se esconde tras el silencio arenoso de ese hombre triste: la complicidad con la represión franquista. Un silencio que, aunque permanece velado en la memoria familiar, la atraviesa y la conforma de manera estructural. Un silencio que, siguiendo la lógica narrativa de la novela, solo el nieto, con la distancia que le da el tiempo y una educación distinta a la de sus padres –a la de su madre, en este caso– puede elaborar en un relato razonado y articulado:

Él no me habló nunca de Vallejo Nájera. Ni de las fosas de letrinas llenas de mierda enferma, ni de los pantalones sangrantes, ni de las latas de sardinas. Todo esto lo he leído en el libro de mi amigo Javier Rodrigo, y a través de sus palabras enfoco estas estampas que se formaron en el iris de mi abuelo cuando me dijo que le tocó vigilar un campo de prisioneros. No un campo de concentración, pero sí un campo de concentración. [...] Leo a mi amigo [...] y entiendo al fin el frío invierno de Centroeuropa que adiviné en las orejas sordas de mi abuelo cuando se encogió en su silencio. Leo a mi amigo y comprendo al fin que mi abuelo nunca se sacó de la ropa el olor de aquellos días (2014, 93).

La reconstrucción narrativa de la memoria familiar se manifiesta abiertamente en la segunda parte de la novela como un ejercicio de fabulación, de ingreso de la historia familiar y, en particular, de ese hombre silencioso y sumiso, a la Historia con mayúsculas:

El Madrid del día de la boda de mis abuelos se había conjugado hasta entonces en subjuntivo y condicional, que son los modos y tiempos de la incertidumbre y el miedo. A partir de la boda, se conjugó sólo en presente de indicativo, que es el tiempo de lo que a nadie le importa. El Madrid de Celia Gámez y de Ava Gardner venía conjugado en pretérito perfecto simple, que es tiempo de las crónicas y de la historia. Venía ya empaquetado y escrito para la posteridad, sin necesidad de conversiones sintácticas. Yo tengo que convertir el presente de indicativo de mis abuelos en pretérito perfecto simple, y en la operación estoy obligado a inventármelo todo, porque el presente de indicativo no deja rastros. No recreo una época, sino que la creo desde la nada. Estas supuestas memorias familiares son lo más ficticio que he escrito nunca (2014, 119-120).

Lo que a nadie le importa es justamente eso: la historia tras el silencio del abuelo, una historia que se ubica en el reverso de la épica de los vencidos, pero también en el reverso de la épica de los vencedores. Es el retrato de los hombres tristes, la genealogía encontrada. En definitiva, de lo que da cuenta la novela de Sergio del Molino es de la configuración de la mirada condescendiente que dibuja ese retrato, los mimbres afectivos e ideológicos desde los que esta representación se construye y se enuncia en forma de novela. El análisis de esta mirada nos habla, en realidad, de una forma muy particular sobre los modos en los que la producción literaria contemporánea dialoga, negocia o discute con los imaginarios compartidos sobre la represión franquista. Desde esta perspectiva, Del Molino se adentra en este ejercicio de indagación en el pasado desde los parámetros narrativos de la escritura del yo dando cuenta, no solamente del proceso de construcción y transmisión de estos relatos de vida vinculados a la memoria del franquismo dentro del ámbito familiar, sino también del modo en que esos relatos han intervenido en la construcción de la identidad del nieto-narrador y de cómo esa identidad es sublimada a través de la escritura. A pesar de la escasa circulación que la novela en cuestión parece haber tenido entre el público académico, *Lo que a nadie le importa* aborda de forma casi paradigmática este proceso. Y lo hace, además, en el contexto de un marco memorial que, si bien, por un lado, se ha caracterizado por la exigencia de responsabilidades a los antepasados protagonistas de esa memoria, por el otro, busca constantemente comprender las condiciones bajo las que vivieron esos antepasados para poder entender así sus trayectorias de vida y ubicarlas en un universo ético reconocible y soportable. Aunque no siempre lo consiga.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abraham, Nicolas y María Torok. 2005. *La corteza y el núcleo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Blejmar, Jordana. 2016. *Playful memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Bourdieu, Pierre. 2005. «La ilusión biográfica». *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura* 69: 87-97.
- Browning, Christopher. 1992. *Aquellos hombres grises. El batallón 101 y la solución final*. Madrid: Edhasa.
- Casas, Ana. 2020. «El detenido-desaparecido y la autoficción de los “nietos”: Honrarás a tu padre y a tu madre de Cristina Fallarás». *Letral* 23: 168-191.
- Colmeiro, José. 2011. «A Nation of Ghosts? Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain». 452^f. *Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada* 4: 17-34.
- Del Molino, Sergio. 2014. *Lo que a nadie le importa*. Barcelona: Random House.
- Ferrándiz, Francisco. 2014. *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos.
- Ferrer, Anacleto y Vicente Sánchez-Biosca. 2019. *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*. València: Alfons el Magnànim.

- Fuertes, Carlos. 2017. *Viviendo en dictadura. La evolución en las actitudes sociales hacia el franquismo*. Granada: Comares.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Hernández Burgos, Claudio. 2013. *Franquismo a ras de suelo. Zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1975)*. Granada: EUG.
- Hernández Burgos, Claudio y Miguel Ángel Del Arco. 2011. «Más allá de las tapias de los cementerios: la represión cultural y socioeconómica en la España franquista (1936-1951)». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 33: 71-93.
- Hernández de Miguel, Carlos. 2019. *Los campos de concentración de Franco: sometimiento, torturas y muerte tras las alambradas*. Barcelona: Ediciones B.
- Labanyi, Jo. 2000. «History and Hauntology; or What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on the Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period». En *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory since the Spanish Transition to Democracy*, editado por Joan Ramon Resina, 65-82. Amsterdam: Rodopi.
- Labanyi, Jo. 2009. «The languages of silence: historical memory, generational transmission and witnessing in contemporary Spain». *The Journal of Romance Studies* 9 (3): 23-35.
- Le Breton, David. 2001. *El silencio*. Madrid: Sequitur.
- Logie, Ilse y M.ª Teresa Navarrete. 2020. «Trauma transgeneracional y trauma secundario: padres, hijos, nietos». En *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, 39-60. Boston: De Gruyter.
- Lüdtke, Alf. 1994. *Histoire du quotidien*. París: Ed. de la Maison des sciences de l'homme.
- Lüdtke, Alf. 1995. «De los héroes de la resistencia a los coautores. "Alltagsgeschichte" en Alemania». *Ayer* 19: 49-69.
- Luengo, Ana. 2017. «La última victoria del franquismo: el *oikos* como patria, el *despot* como padre». *Hispanic Issues Online* 19: 26-43.
- Maguire, Geoffrey. 2014. «Bringing memory home: historial (post)memory and Patricio Pron's *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011)». *Journal of Latin American Cultural Studies* 23 (2): 211-228.
- Miñarro, Anna y Teresa Morandi. 2012. *Trauma y transmisión. Efectos de la guerra del 36, la posguerra, la dictadura y la transición en la subjetividad de los ciudadanos*. Barcelona: Fundació Congrés Català de Salut Mental.
- Passerini, Luisa. 2006. «Memories between silence and oblivion». En *Memory, History, Nation: Contested Pasts*, editado por Katharine Hodgkin and Susanna Radstone, 238-254. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Renov, Michael. 2004. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Resina, Joan Ramón. 2000. «Introduction». En *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory since the Spanish Transition to Democracy*, editado por Joan Ramon Resina, 1-16. Amsterdam: Rodopi.
- Rodrigo, Javier. 2008. *Hasta la raíz. Violencia durante la Guerra Civil y la dictadura*. Madrid: Alianza.
- Ros, Violeta. 2020. *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición en la novela española actual*. Madrid: Iberamericana-Vervuert.
- Ros, Violeta. 2021. «En busca de textualidades críticas. Ortodoxia memorial y campo literario». *452°F. Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada* 25: 264-276.
- Ros, Violeta. 2022. «Entre relatos y silencios. La exploración narrativa de la memoria familiar a propósito de *Haciendo memoria* (Ruesga, 2005)». En *Transición española. Memorias públicas y memorias privadas (1975-2020)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

- Ros, Violeta, María Rosón y Lurdes Valls. 2021. «Contrafiguras de la violencia. Imágenes, relatos y arquetipos de la perpetración de los crímenes del franquismo». *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* XXVI: 9-19.
- Ruiz Román, Gloria. 2020. *Franquismo de carne y hueso. Entre el consentimiento y las resistencias cotidianas (1939-1975)*. València: PUV.
- Saz, Ismael. 2004. *Fascismo y franquismo*. València: PUV.
- Thomas, Sarah. 2019. *Inhabiting the In-Between. Childhood and Cinema in Spain's Long Transition*. Toronto: University of Toronto Press.
- Valverde, Clara. 2014. *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español*. Barcelona: Icaria.
- Vinyes, Ricard. 2017. «La privatización de la memoria en España y sus consecuencias». *Nuestra Historia* 3: 212-222.
- Welzer, Harald, Sabine Moller y Karoline Tschuggnall. 2012. *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Zylberman, Lior. 2020. «Secreto y transmisión generacional. El cine documental ante la memoria familiar». *Fotocinema* 20: 245-270.

Fecha de recepción: 07 de febrero de 2022.

Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2022.