

LITERATURA CATALANA I MEMÒRIA DEMOCRÀTICA

JOAQUIM ESPINÓS FELIPE



BIBLIOTECA SANCHIS GUARNER

LITERATURA CATALANA
I MEMÒRIA DEMOCRÀTICA

LITERATURA CATALANA I MEMÒRIA DEMOCRÀTICA

JOAQUIM ESPINÓS FELIPE

Pròleg de Carles Cortés Orts



INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
ALACANT/VALÈNCIA 2024

«Biblioteca Sanchis Guarner»

DIRECTOR FUNDADOR: MANUEL SANCHIS GUARNER

DIRECTOR DE LA COL·LECCIÓ: ANTONI FERRANDO I FRANCÉS

COMITÉ CIENTÍFIC INTERNACIONAL:

Annamaria Babbi (Università di Verona, directora d'*Studi medievali*), Maria Teresa Cabré (Institut d'Estudis Catalans), Dominique de Courcelles (Centre National de la Recherche Scientifique, París), Gabriel Ensenyat (Universitat de les Illes Balears, Societat Arqueològica Lul·liana), Susann Fischer (Universität Hamburg), Jordi Ginebra (Universitat Rovira i Virgili), Mònica Güell (Université Paris-Sorbonne, directora del Centre d'Etudes Catalans i directora de *Catalònia*), Louise P. Johnson (University of Sheffield, directora de *Catalan Studies*), Maria Rosa Lloret (Universitat de Barcelona, AILLC), Juan Carlos Moreno Cabrera (Universidad Complutense de Madrid), Hans Ingo Radatz (Bamberg Universität, ACA), Philip Rasico (Vanderbilt University), Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, AISC), Flocel Sabaté (Universitat de Lleida, director d'*Imago mundi*), Beatrice Schmid (Universität Basel, AILLC), Ildikó Szij (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest), Max Wheeler (Sussex University, IEC)

Primera edició, juliol de 2024

© Joaquim Espinós Felipe, 2024

© D'aquesta edició, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Correcció: Josep Miquel Manzanaro i Enric Izquierdo

Maquetació: Pedro Ignacio Gregorio

ISBN paper: 978-84-9133-700-3

ISBN PDF: 978-84-9133-701-0

<http://dx.doi.org/10.7203/PUV-OA-701-0>

Edició digital



Aquesta obra està sota una Llicència Creative Commons Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 Internacional.

*Als amics i amigues de literatura catalana contemporània de la
Universitat d'Alacant. Sense ells, aquest llibre no hauria existit*

Sumari

Pròleg	11
Introducció	19
1. Una generació sense memòria? La Guerra Civil espanyola en la generació catalana dels setanta.....	23
2. Testimoniatge, actualització i fabulació: la memòria històrica de la Guerra Civil en la narrativa catalana actual	37
3. Les novel·les sobre la Transició valenciana. Una història de claudicacions i violència	53
4. <i>Campo de los almendros</i> de Max Aub i <i>Enllà de l'horitzó</i> d'Enric Valor. Dues visions del final de la Guerra Civil a Alacant	71
5. La pervivència de la postmemòria en la narrativa hispànica actual: <i>Un home que se'n va</i> i <i>El monarca de las sombras</i>	83
6. Memòria de l'anarquisme: Dani Cajal <i>versus</i> David Castillo	97
7. Agustí Villaronga: una mirada heterodoxa sobre la Guerra Civil..	107

8. <i>Avi, et trauré d'aquí!</i> El documentalisme de Montserrat Armengou i Ricard Belis	119
Referències bibliogràfiques	131
Procedència dels articles	141
Índex onomàstic	143
Apèndix bibliogràfic	147

Pròleg

La carrera docent universitària de Joaquim Espinós, que va començar en la Universitat d'Alacant l'any 1996, ha acabat en el 2023. En aquests anys ha dut a terme una intensa tasca com a responsable d'assignatures relacionades amb la literatura contemporània, i ha vessat bona part de la seua investigació en matèries que són fonamentals en la formació dels futurs graduats en Filologia Catalana de la nostra Universitat. D'igual manera, ha estat membre, en tota aquesta trajectòria, de l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, on ha pogut dur endavant diverses iniciatives dins de la secció de Literatura Contemporània.

Primerament, centrà els seus estudis en el gènere poètic, i més en concret en el poeta català Agustí Bartra, a qui dedicà la memòria de llicenciatura i la tesi doctoral. El 1995 enceta la publicació de la seua investigació amb els articles «Agustí Bartra i el mite solidari de Prometeu» i «El fons metafòric de l'imaginari bartrià», que culminà, el 1999, amb els llibres *La imaginació compromesa. L'obra d'Agustí Bartra*, i *La Poètica de l'Imaginari*. Tot i que, com veurem a continuació, els seus objectes d'interès han variat al llarg dels anys, la poesia ha continuat present en la seua trajectòria investigadora, com ho palesen els estudis «Postsimbolisme i compromís social» (2000), «Mitologia i imaginari nacional en la poesia de V. A. Estellés» (2004), «La poesia hispànica de postguerra com a polisistema» (2006), o en el més recent, de 2020, «Eclèctic i llaminer. Aproximació a la poesia de Jaume Sisa».

Un altre dels punts d'interès del nostre investigador ha estat la literatura autobiogràfica, que va dur a terme dins del Grup de Recerca de la

Literatura Contemporània de la Universitat d'Alacant, dirigit pel doctor Enric Balaguer. Aquest grup es va especialitzar en l'estudi de la literatura memorialística. La intensa activitat d'aquest grup el va convertir en una referència ineludible pel que fa a la literatura del jo dins de l'àmbit dels estudis literaris catalans. Organitzà nombrosos simposis, publicà diversos volums i desenvolupà, entre els anys 1998 i 2014, cinc projectes d'investigació. Joaquim Espinós hi col·laborà activament i la seua tasca fructificà en articles com «El pes del passat. Memòria i ficció a les darreres novel·les de Ferran Torrent» (2001), «Una curiositat aventurera: els diaris d'Enric Sòria» (2008), «El cinema o la vida: les memòries de Terenci Moix» (2011), «Un miratge de normalitat. Les biografies de Mercè Rodoreda» (2013) o «Josep Pla y Lytton Strachey: retratos en paralelo» (2015). D'igual manera, va analitzar les relacions entre els gèneres de ficció i els diaris en l'article «Diaris i ficció. La forma diarística en la narrativa catalana recent» (2007), o la presència de Londres en el memorialisme català en «Entre la desolació i la febre: Londres i el memorialisme català» (2013).

De manera paral·lela als estudis sobre la literatura del jo, i donant una nova mostra de la transversalitat que el caracteritza, Joaquim Espinós ha desenvolupat una sèrie d'estudis sobre la presència del filòsof alemany Friedrich Nietzsche en la literatura catalana. El punt de partença el constituí l'article «Joan Fuster i la tradició immoralista» (2001), que encetà una via d'anàlisi poc transitada en la bibliografia sobre el nostre gran assagista. L'interès sobre les relacions entre Nietzsche i les lletres catalanes continuà amb els treballs «Una lectura nietzscheana de Llorenç Villalonga» (2001) i «Pompeu Gener i la revista *Joventut*» (2007), i desembocà en el llibre *Història d'un entusiasme. Nietzsche i la literatura catalana* (2009), guardonat amb el Premi d'Assaig Josep Vallverdú l'any 2008.

Un altre aspecte de la literatura comparada que ha centrat el seu interès és la relació entre el cinema i la literatura, al qual ha dedicat també molts anys de docència, i s'ha concretat en els articles «Tres mirades sobre la València de postguerra: *Tranvia a la Malvarosa*, *El crim del cine Oriente*, *Gràcies per la propina*» (2008), «Les relacions cinema-poesia: el cas de les avantguardes» (2014) i, darrerament, «Identitats escindides: el retorn als orígens en el cinema valencià recent» (2022).

La narrativa catalana actual també ha estat explorada per Joaquim Espinós, amb articles sobre Carmelina Sánchez Cutillas, Manel Baixauli o Rafael Chirbes. Però si hi ha un autor que ha freqüentat amb major

profusió, potser per proximitat geogràfica, aquest és Enric Valor. Hem de recordar ací que Penàguila, d'on renaix la família paterna de Valor, és molt a prop de Benilloba, el poble natal d'Espinós. Hi destacariem els articles «Elements rondallístics a la narrativa curta i les novel·les d'Enric Valor» (1999), «La narrativa de Valor: *L'ambició d'Aleix*, *La idea de l'emigrant* i els relats curts» (2010) i «*El Cicle de Cassana* com a relat de vida» (2011). Aquesta atenció a la literatura actual té una altra mostra en la pràctica de la crítica literària en el suplement literari del diari *Informació* d'Alacant i en la revista *Caràcters*, així com en el blog <*elsalimentsterrestres.blogspot.com*>, recopilada en el llibre *Estat crític. Apunts sobre la literatura del nou mil·lenni* (2017). Una última manifestació d'aquest interès per l'actualitat literària són les publicacions que ha dedicat a la literatura produïda en el seu àmbit de referència més pròxim, les comarques alacantines. Els articles «Una presència singular. La narrativa en català a les comarques alacantines» (1998), «La literatura en valencià» (2002) o «Alacant en la literatura catalana» (2015) en constitueixen mostres fefaents.

Literatura catalana i memòria democràtica, el volum que ara presentem, conté vuit capítols al voltant del tema que l'ha ocupat de manera preferent en els darrers anys: la memòria de la Guerra Civil i de la postguerra en la literatura catalana i la seua cultura en general. L'autor ha dut endavant una llarga trajectòria docent i investigadora distribuïda en una àmplia diversitat de temes però amb una preocupació constant per aquest període històric, en el qual la literatura catalana va haver de sobreviure davant dels condicionants extrems a què va estar sotmesa. El col·lega de la Universitat Autònoma de Barcelona Manuel Aznar Soler afirmava en una entrevista recent que «els millors intel·lectuals de l'Estat van ser fidels a la República». De segur que Espinós ha estat sempre conscient d'aquesta consideració i, per això, va triar un dels autors més preeminents de l'exili català, Agustí Bartra, per a la seua tesi doctoral. Cal recordar, a més, que ha dedicat bona part de la seua recerca a les figures més destacades d'aquest període cultural, tal com es palesa en els estudis dedicats a Anna Murià (2004), Lluís Ferran de Pol (1998), a les relacions de Joan Fuster amb l'exili americà (2001), els llibres de memòries de l'exili (2010) o el fenomen de la transculturació (2000). Hi cal afegir, per acabar, la seua col·laboració amb el grup de recerca Hispome (Història i Poètiques de la Memòria) dirigit per Josep Santacreu i Biel Sansano, vinculat també a la Universitat d'Alacant.

Aquest volum resulta, doncs, perfectament coherent amb la seua trajectòria i tanca el cercle iniciat en els seus primers anys d'investigació. En primer lloc, hi trobem un capítol dedicat a l'empremta de la Guerra Civil espanyola en la generació catalana dels setanta, un tema que aborda també en el segon capítol, referit a la narrativa més actual. En clau més valenciana, en el tercer capítol aborda diverses línies interpretatives sobre les novel·les que reconstrueixen la Transició valenciana, com també en el següent, amb la suggeridora anàlisi comparativa entre les novel·les *Campo de los almendros* de Max Aub i *Enllà de l'horitzó* d'Enric Valor, i les visions que aporten sobre el final de la Guerra Civil a Alacant. L'interès pel conflicte bèl·lic dels anys trenta també centra el capítol dedicat a la cinematografia d'Agustí Villaronga que precedeix el darrer capítol sobre el documentalisme de Montserrat Armengou i Ricard Belis. D'igual manera, presenta també dos capítols sobre l'obra novel·lística de David Castillo i un altre dedicat a la narrativa de Vicenç Villatoro i Javier Cercas.

Estem davant d'un llibre necessari, d'un conjunt de treballs que posen punt i seguit a una carrera dedicada a fer conèixer el bo i millor de la nostra literatura contemporània, des de perspectives sovint innovadores, que complementen altres estudis fets sobre la matèria. Deia Joan Fuster en un dels seus aforismes que «Les persones felices no tenen memòria»; de manera similar, un altre dels autors que coneix bé Joaquim Espinós, Friedrich Nietzsche, afirmava en *Més enllà del bé i del mal* que «la bona memòria és de vegades un obstacle per al bon pensament». És obvi que l'autor del volum que presentem no fa cas d'aquestes recomanacions, en el sentit que acosta als seus lectors el passat que impregna cada element de la seua anàlisi. En el moment actual, la reivindicació de la memòria històrica és clau en la preservació de la identitat i cultura pròpia, no solament per ampliar el coneixement del nostre passat sinó també per fomentar l'educació i la consciència social, i entendre els paràmetres que han guiat l'evolució de la literatura catalana contemporània. Un llibre, doncs, entenedor i necessari per a fer balanç d'una trajectòria d'investigació que no s'atura, sinó que obri portes a posteriors interpretacions dels estudis presentats.

CARLES CORTÉS ORTS
Director de la Seu d'Alacant
Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

ESTUDIS CITATS DE L'AUTOR

- (1995), «Agustí Bartra i el mite solidari de Prometeu», *Miscel·lània Germà Colón*, III, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 163-174.
- (1995), «El fons metafòric de l'imaginari bartrià», *Catalan Review*, IX, 1, p. 73-80.
- (1998), «Èrem quatre de Ferran de Pol: entre el mite i la música», dins Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, I, Barcelona, Gexel, p. 587-594.
- (1998), «Una presència singular. La narrativa en català a les comarques alacantines», *La Rella*, 12, p. 11-18
- (1999), *La imaginació compromesa. L'obra d'Agustí Bartra*, Alacant, Universitat d'Alacant, Biblioteca de Filologia Catalana.
- (1999), *La Poètica de l'Imaginari*, Alacant, Universitat d'Alacant.
- (1999), «Elements rondallistics a la narrativa curta i les novel·les d'Enric Valor», dins Vicent Salvador & Heike Van Lawick (ed.), *Valoriana*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, p. 307-319.
- (2000), «Transculturació i exili», dins Manuel Aznar Soler (ed.), *Las Literaturas del Exilio Republicano de 1939*, Actes del Segon Congrés Internacional sobre «L'exili literari espanyol de 1939», Barcelona, Gexel, p. 251-260.
- (2000), «Postsimbolisme i compromís social», dins Àlex Broch & Ramon Pinyol, *Col·loqui Miquel Martí i Pol, 1948-1998, cinquanta anys de poesia*, Vic, Eumo Editorial / Universitat de Vic, p. 25-33.
- (2001), «El pes del passat. Memòria i ficció a les darreres novel·les de Ferran Torrent», dins Enric Balaguer *et alii* (ed.), *Literatura autobiogràfica. Història, memòria i construcció del subjecte*, València, Denes, p. 233-242.
- (2001), «Joan Fuster i la tradició immoralista», dins *Miscel·lània Giuseppe Tavanì*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 239-261.
- (2001), «Una lectura nietzscheana de Llorenç Villalonga», dins Marie-Claire Zimmermann & Anne Charlon (ed.), *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), vol. I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 423-439.

- (2002), «La literatura en valencià», *Canelobre*, 47, tardor (dossier «Viure en valencià a Alacant»), p. 204-211.
- (2004), «L'epistolari de Fuster amb l'exili americà», dins AA.DD., *Epístola i literatura*, Alacant/València, Denes, p. 205-216.
- (2004), «Anna Murià: biografia, autobiografia, ficcions», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 36, primavera, p. 153-172.
- (2004), «Mitologia i imaginari nacional en la poesia de V. A. Estellés», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Messeguer, *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (col. «Symposia Philologica», 9), p. 181-205.
- (2006), «La poesia hispànica de postguerra com a polisistema», *Catalan Review*, vol. xx, p. 101-116.
- (2007), «Diaris i ficció. La forma dietarística en la narrativa catalana recent», dins Joan Borja *et alii* (ed.), *Diaris i dietaris*, Alacant/València, Denes, p. 289-306.
- (2007), «Pompeu Gener i la revista *Joventut*», dins Ramon Panyella (ed.), *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Saragossa/Lleida, Punctum/Gelc, p. 269-282.
- (2008), «Una curiositat aventurera: els diaris d'Enric Sòria», *L'Espill*, 30, hivern, p. 99-106.
- (2008), «Tres mirades sobre la València de postguerra: *Tranvia a la Malvarosa*, *El crim del cine Oriente*, *Gràcies per la propina*», *Quaderns de cine*, 3, Universitat d'Alacant, p. 57-62.
- (2009), *Història d'un entusiasme. Nietzsche i la literatura catalana*, Lleida, Pagès Editors.
- (2010), «Memòria de l'exili», *Diàlegs. Revista d'Estudis Polítics i Socials*, gener-març, 47, p. 11-27.
- (2010), «La narrativa de Valor: *L'ambició d'Aleix*, *La idea de l'emigrant i els relats curts*», dins Enric Valor. *El valor de les paraules*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, p. 98-113.
- (2011), «El *Cicle de Cassana* com a relat de vida», dins Gemma Lluch i Josep M. Baldaquí (ed.), *Nova reflexió sobre l'obra d'Enric Valor*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (col. «Symposia Philologica», 20) p. 125-136.
- (2011), «El cinema o la vida: les memòries de Terenci Moix», dins Joaquim Espinós *et alii* (ed.), *Memòries, autobiografies, autoficcions*, Alacant/València, Afers, p. 237-249.

- (2013), «Un miratge de normalitat. Les biografies de Mercè Rodoreda», dins Montserrat Bacardí *et alii* (ed.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, Barcelona, Societat Catalana de Llengua i Literatura / Universitat Autònoma de Barcelona, p. 105-120.
- (2013), «Entre la desolació i la febre: Londres i el memorialisme català», dins Maria Carreras *et alii* (ed.), *Ciutat de l'amor. Scrivere la città, raccontare i sentimenti*, Alessandria, Edizione dell'Orso, p. 269-280.
- (2014), «Les relacions cinema-poesia: el cas de les avantguardes», dins *Estudis filològics en homenatge a la professora Maria Antònia Cano*, Alacant, Universitat d'Alacant, p. 107-114.
- (2015), «Josep Pla y Lytton Strachey: retratos en paralelo», *Revista de Filología Románica*, vol. 32, núm. 2 (juliol-desembre), p. 263-271.
- (2015), «Alacant en la literatura catalana», *Canelobre*, 65, p. 84-89.
- (2017), *Estat crític. Apunts sobre la literatura del nou mil·lenni*, Alacant, Institut Alacantí de Cultura «Juan Gil-Albert».
- (2020), «Eclèctic i llaminer. Aproximació a la poesia de Jaume Sisa», *Els Marges*, 122, tardor, p. 31-46.
- (2022), «Identitats escindides: el retorn als orígens en el cinema valencià recent», dins M. Àngels Francés & Irene Mira (ed.), *Identitats culturals contemporànies: el cas català*, Kassel, Edition Reichenberger, Estudis catalans, 11, p. 85-98.

Introducció

La Guerra Civil és, sens dubte, l'esdeveniment de la història espanyola contemporània que ha generat una major quantitat de narracions. No resulta difícil esbrinar-ne les causes: en fou l'episodi més trasbalsador i fatalment decisiu. Després del seu sagnant esclat ja res no fou igual, ni en l'àmbit privat, ni en el col·lectiu. El projecte cultural engegat per la II República, modernitzador, europeista, fou escapçat pel franquisme, que instaurà una repressió sistemàtica, física i espiritual, de tota l'herència republicana. L'encara pendent exhumació de les fosses de les víctimes de la repressió feixista són un esquinçador símbol de l'existència encara de ferides obertes en el mapa de la nostra memòria col·lectiva. La Transició va passar pàgina massa ràpid, acuitada pel pragmatisme socialista en el seu assalt al poder, i per les presses de la dreta postfranquista per apuntar-se al carro de la democràcia amb el currículum net com una patena. Les víctimes nacionals de la repressió de la rereguarda i de l'exèrcit republicà foren generosament recompensades i homenatjades pel nou règim. Les víctimes republicanes, en canvi, encara esperen el reconeixement oficial de «l'altra Espanya», i entre ells, el més elemental de poder soterrar els morts. Per desgràcia, perdura encara una pètria resistència dels partits conservadors i els seus *lobbys* mediàtics a reconèixer els drets de les víctimes del franquisme i la legitimitat de la II República. Que la ferida no està ni de bon tros curada ho demostra la controvertida tramitació de la recent Llei de Memòria Democràtica (2022), que tot i que millora aspectes importants de la tímida Llei de Memòria Històrica, del 2007, continua sense sancionar de manera decidida la il·legalitat dels tribunals franquistes ni garantir el dret de les

víctimes a reparacions legals. Tampoc l'exhumació de les fosses hi és finançada de manera suficient. En definitiva, continua sense complir amb les exigències irrenunciables en un règim democràtic de veritat, justícia i reparació. Així i tot, aquesta nova llei, com també la recent aprovació per part del govern valencià d'una Comissió de la Veritat, representa, sens dubte, un pas endavant. Tota pedra fa marge.

El llibre que ara presente recull el fruit dels anys que he dedicat a l'estudi de la memòria històrica. Ara s'ha imposat el terme *memòria democràtica*, més precís, en tant que circumscriu el seu abast temporal al període de la II República, la guerra, la postguerra i la Transició democràtica. Ja compta, a més, amb la legitimació institucional d'una secretaria d'Estat. Previsiblement, aquesta secretaria durarà el que dure l'actual govern d'esquerrres, però l'etiqueta, pense, està destinada a perdurar en l'àmbit acadèmic. L'assumeix, la done per bona, i en aquest llibre la usaré en igualtat de condicions amb la de *memòria històrica*. Els capítols d'aquest llibre adoptaren amb anterioritat la forma d'articles, i foren publicats en diverses revistes i monografies. Vistos amb perspectiva, presenten una coherència i una unitat de plantejaments —essencialment, les teories de la postmemòria i del trauma i la concepció de la literatura com a lloc de memòria—, que m'ha animat a agrupar-los en un sol volum, amb la voluntat de posar-los a l'abast de l'hipotètic lector i contribuir així a eixamplar el coneixement sobre aquest tema tan punyent, tan substancial i tan actual. La literatura és, al capdavant, un dels més importants canals de pervivència de la memòria dels drames col·lectius, i al testimoni dels que visqueren la guerra, l'exili, i la repressió de la dictadura, s'han anat sumant, amb el pas dels anys, el dels fills i el dels nets. Els fills estigueren marcats pel silenci: el trauma era massa recent per a ser verbalitzat, i la repressió de la dictadura tampoc no ho permetia. Fou amb l'arribada de la democràcia i de la generació dels nets quan, ja en els anys noranta, emergí una embranzida de novel·les, pel·lícules, documentals, debats, congressos al voltant de la memòria de la guerra i de la postguerra, aqueixa ferida oberta que encara supura en el cos social de l'Espanya actual.

Lògicament, he aprofitat l'avinentesa d'aquesta edició conjunta per a revisar i actualitzar el material. Els tres primers articles ofereixen una visió de conjunt, que abasta des dels anys setanta fins a l'actualitat. «Una generació sense memòria? La Guerra Civil espanyola en la generació catalana

dels setanta» s'ocupa de la petjada que la contesa va deixar en l'anomenada generació catalana dels setanta. Malgrat que aquesta generació, en termes generals, va fer bandera de la renovació estilística i temàtica —experimentalisme, connexió amb la cultura pop i els moviments juvenils, etc.—, en alguns dels seus autors es pot observar un interès pel tema de la Guerra Civil que desmenteix la seua suposada tendència a la desmemòria. El segon capítol, «Testimoniatge, actualització i fabulació: la memòria històrica de la Guerra Civil en la narrativa catalana actual», aborda el sorprenent fenomen sociològic que representa l'esclat de novel·les sobre la recuperació de la memòria històrica de la Guerra Civil i la dictadura franquista a Espanya entre finals del segle xx i inicis del xxi, símptoma palés de la persistència del trauma fundacional de l'Estat espanyol contemporani. El tercer assaig d'aquest bloc, «Les novel·les sobre la Transició valenciana. Una història de claudicacions i violència», s'endinsa en les novel·les valencianes que han fet de la Transició democràtica el seu tema central. En els darrers anys, arran del moviment 15-M, s'han revifat a l'Estat espanyol les veus crítiques amb el relat oficial de la «modélica Transició». En l'àmbit valencià existeix un corpus de novel·les considerable que aporta informació rellevant sobre la manera com s'ha construït la memòria de la Transició valenciana, i calia reconèixer i valorar-ho degudament.

La resta de capítols d'aquest volum s'ocupen de l'estudi monogràfic d'algunes obres, tant literàries com audiovisuals, seguint els paràmetres de la postmemòria i la teoria del trauma desenvolupats en els articles de conjunt. Els dos primers tenen un caràcter comparatista, i posen en relació obres que s'inscriuen dins del sistema literari català i espanyol, inevitablement connectats en un polisistema hispànic comú. Es tracta de «*Campo de los almendros* de Max Aub i *Enllà de l'horitzó* d'Enric Valor. Dues visions del final de la Guerra Civil a Alacant» i de «La pervivència de la postmemòria en la narrativa hispànica actual: *Un home que se'n va* i *El monarca de las sombras*». En el primer abordem la manera com aquest crucial lloc de memòria que és el port d'Alacant ha estat literaturitzat pels dos grans escriptors valencians. En el segon, centrat en dos escriptors actuals —Vicenç Villatoro i Javier Cercas—, posem en joc aspectes fonamentals de la postmemòria, com ara la necessitat de maduració del trauma heretat, la seua mediació i manipulació artística o la instrumentalització de les fotografies com a mitjà de projecció emocional i de reconeixement del passat. El capítol

següent, «Memòria de l'anarquisme: Dani Cajal *versus* David Castillo», ressegueix la part central de l'obra novel·lística de David Castillo, que té per protagonista Dani Cajal. Consta de les obres *El cel de l'infern* (1999), *No miris enrere* (2001) i *El tango de Dien Bien Phu* (2020). El seu estudi ens permet resseguir la memòria de l'anarquisme des de la Guerra Civil fins a la Transició democràtica, tot establint una línia de continuïtat que il·lumina alguns aspectes potser no prou estudiats dins del moviment de recuperació de la memòria democràtica.

Els dos assajos finals s'endinsen en el camp audiovisual. El primer, «Agustí Villaronga: una mirada heterodoxa sobre la Guerra Civil», conserva encara un vincle amb el tema literari dominant al llibre, en tant que indaga en les adaptacions que el cineasta mallorquí recentment traspassat ha dut a terme de tres grans novel·les sobre la guerra i la postguerra: *El mar*, de Blai Bonet; *Pa negre*, d'Emili Teixidor, i *Incerta glòria*, de Joan Sales. La transgressora mirada d'Agustí Villaronga penetra en la complexitat intrínseca dels referents literaris, i ens ofereix una visió gens complaent de les conseqüències morals que la violència desfermada per la guerra ocasionà en els que la patiren. L'últim article, «*Avi, et trauré d'aquí!* El documentalisme de Montserrat Armengou i Ricard Belis», constitueix una espècie de coda que, tot i desviar-se de la base literària que dona coherència al volum, s'insereix de ple en la reivindicació de la memòria democràtica, en tant que aborda el tema de les fosses comunes, i se centra en la més gran i simbòlicament més rellevant, el Valle de los Caídos, que tot i el trasllat de les restes del dictador i, posteriorment, del fundador de la Falange José Antonio Primo de Rivera, es troba encara en procés de resignificació.

Tot plegat, es tracta d'un conjunt de textos que no pretenen altra cosa que posar en relleu la necessitat de seguir reflexionant sobre els indestruïbles vincles que la literatura, el cinema i l'art en general mantenen amb la nostra traumàtica història recent. Uns vincles que mantenen encara moltes zones d'ombra que cal seguir explorant.

1. Una generació sense memòria? La Guerra Civil espanyola en la generació catalana dels setanta

I. UNA GENERACIÓ SENSE MEMÒRIA

Mentre que el tema de la guerra i la dictadura franquista havia estat dominant en la literatura catalana de postguerra, la generació dels setanta, la primera nascuda i formada després de la Guerra Civil, hi va mostrar, en termes generals, un gran desinterés. Tot i que el concepte de generació dels setanta ha estat fortament qüestionat per alguns estudiosos com Víctor Martínez-Gil o Jordi Marrugat, que la situen en el context més ampli de la postmodernitat, som del parer que les seues característiques definitòries i el marc històric en què se situa compten amb una bibliografia consolidada que fa que el seu ús resulte encara operatiu. Generació dels setanta, doncs. La seua desmemòria ha estat explicada, principalment per Àlex Broch, amb diversos arguments. El principal: l'oposició al realisme històric hegemònic en les dècades dels cinquanta i seixanta, amb l'aposta conseqüent, en els seus inicis, per una literatura més imaginativa i centrada en l'exploració de la subjectivitat, que derivaria, ja en la dècada dels vuitanta, per una literatura de consum vinculada al col·lectiu Ofèlia Dracs. En aquest paper voldríem estudiar aquest desinterés per la història recent de la generació del setanta en el marc de la teoria del trauma. I adduir alguns exemples d'escriptors, entre els quals destaquen Montserrat Roig i Josep Piera, que matisen la desmemòria d'aquesta generació. Abans, però, ens haurem de detindre en algunes qüestions preliminars, com ara la problemàtica del concepte mateix de generació del setanta.

Cal posar en relació el desinterés general de la generació dels setanta pel passat recent amb les actituds dominants en l'Estat espanyol sobre la Guerra Civil i la dictadura franquista. En aquest període de canvi polític es va establir, com és ben sabut, un pacte de silenci per tal de propiciar la reconciliació entre els hereus del franquisme i la resistència antifranquista. Calia introduir Espanya en la modernitat, i la consigna era mirar endavant i oblidar el passat. De manera paral·lela i compensatòria, en l'àmbit de la representació artística la memòria del franquisme ocupà un lloc destacat. Són molts els llibres i les pel·lícules que se n'ocuparen en tot l'Estat, i el mateix s'esdevingué en el context català. Tanmateix, és aquesta una situació enganyosa, perquè tal com apunta Àlex Broch en *Literatura catalana dels anys vuitanta*, la memòria de la guerra i el franquisme esdevé en aquests anys una «tematologia residual» (1991: 60). Duta a terme, a més, per autors provinents de la generació que va patir la guerra directament. Seria el cas de Teresa Pàmies o Vicenç Riera Llorca, per posar-ne dos dels exemples més rellevants. La «tematologia emergent», per seguir usant la terminologia assajada per Broch, estaria representada per la literatura incipientment postmoderna —imaginativa, si no experimental, de reminiscències pop— posada en circulació per la generació dels setanta. L'evolució de la literatura catalana dels vuitanta i noranta cap a una literatura de consum confirma el caràcter residual de la temàtica testimonial. Molts pocs dels autors dels setanta se separaren d'aquesta tendència. Montserrat Roig i Josep Piera, l'obra dels quals estudiarem tot seguit, potser siguen els més destacats.

A més de la voluntat de ruptura amb el model realista de la generació anterior, que ha estat la raó més habitual adduïda per a explicar aquest desinterés dels autors dels setanta pel passat recent, caldria buscar explicacions en el marc de la teoria del trauma, fonamental en molts dels estudis realitzats darrerament sobre la transmissió generacional de les seqüeles psicològiques ocasionades per conflictes bèl·lics o per règims dictatorials. Segons aquesta teoria, basada en el model psicoanalític, tant els supervivents com els descendents d'una experiència col·lectiva traumàtica mostren una dificultat per a superar-la, i tendeixen bé a silenciar-la, bé a evocar-la compulsivament. L'única manera saludable d'abordar aquest trauma (paraula de Freud) és mitjançant la seua elaboració conscient. La teoria del trauma ha estat posada a prova especialment en els efectes psicològics de la *xoà*, de la mà d'estudiosos com Paul Ricoeur i Dominick LaCapra.

Darrerament s'ha aplicat aquest marc teòric als efectes traumàtics de la Guerra Civil espanyola i la dictadura. L'estudi, coordinat per les psicòlogues Anna Miñarro i Teresa Morandi, *Trauma i transmissió*, n'és un bon exemple. Tal com indica l'historiador Ricard Vinyes (2012: 37), un dels participants en aquest volum, cal «assumir l'existència de conflictes entre memòries i els seus respectius relats, crear una política pública que assumeixi l'existència d'aquest conflicte, i promoure un model d'instrument destinat a implementar espais públics compartits que ajudin el ciutadà a realitzar treballs d'elaboració intel·lectual i emocional». Cal, doncs, crear una memòria col·lectiva inclusiva i respectuosa amb les veus que han estat marginades pel relat institucional, i els relats literaris, en format ficcional o no ficcional, hi juguen un important paper. A més d'afavorir l'elaboració personal del trauma dels escriptors, expressen el malestar d'una societat amb deutes pendants amb el passat.

Una altra important aportació vinculada als estudis de la teoria del trauma és la duta a terme per Marianne Hirsch, que en diversos estudis ha encunyat i popularitzat el concepte de postmemòria, segons la qual la generació posterior a la que ha patit una experiència traumàtica l'hereta amb tanta intensitat com si fora pròpia. Així la defineix a «The Generation of Postmemory» (Hirsch 2008: 106-107):

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they «remember» only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right.

Hirsch distingeix entre «familiar postmemory» i «affiliativ postmemory». En la primera es produiria una identificació vertical entre pares i fills; i en la segona, una identificació horitzontal intergeneracional entre els contemporanis de la segona generació. Aquesta estudiosa ha mostrat un gran interès en el paper que la fotografia juga com a transmissora d'aquesta postmemòria. La història de l'Holocaust ha arribat a les generacions posteriors, d'una manera important, a través de les fotografies que se'n conserven, i els descendents les incorporen a les seues creacions artístiques com una

forma d'assimilar el dolor heretat. La manera com el còmic *Mauss* d'Art Spiegelman i la novel·la *Austerlitz* de W. G. Sebald integren les imatges de l'Holocaust serveixen a Marianne Hirsch per a il·lustrar la tesi que el treball sobre la postmemòria rau en el fet de «reactivar i reincorporar estructures més llunyanes de memòria social/nacional i estructures de memòria arxivística/cultural potenciant-les amb formes ressonants individuals i familiars de mediació i expressió estètica». Això ens porta a una altra important característica de la postmemòria: que la seua connexió amb el passat no està vinculada al record personal, sinó a l'acció imaginativa, la projecció i la creació. En definitiva, a la seua reelaboració estètica.

Creiem interessant aplicar aquesta línia d'anàlisi a la narrativa catalana produïda pels fills dels qui van viure directament la Guerra Civil i la repressió de la dictadura franquista (és a dir, els components de la generació dels setanta), per tal de resseguir-hi els mecanismes de transmissió de la memòria i les diferents estratègies de ficcionalització seguides en cada cas. Més endavant, veurem com el concepte de postmemòria resulta també molt útil per a comprendre la producció literària de la generació dels nets, que esclatarà a cavall del segle xx i xxi.

La creació literària constitueix, indubtablement, un important vehicle de transmissió de les experiències viscudes a la següent generació, així com un poderós conformador de l'imaginari col·lectiu. En aquest sentit, estudiar la manera com els fills de les víctimes i testimonis de la Guerra Civil espanyola van assimilar i plasmar literàriament la memòria de la generació dels seus pares pot resultar molt revelador.

2. MEMÒRIA I EDUCACIÓ FAMILIAR

Malgrat el seu radical canvi d'orientació vers una literatura més connectada amb els paràmetres de la postmodernitat, la lleva de joves aïrats dels setanta no es va poder sostreure del pes de la història recent. En l'*Antologia de la narrativa catalana dels 70*, duta a terme per Martí Olivella, Rey Grangé i Porqueras-Mayo, trobem quatre relats que prenen com a rerefons la Guerra Civil i la postguerra: «Mans com ocells», de Josep Albanell; «Helena, Helena» de Carme Riera; «Soledats hostils», de Jaume Fuster, i «Before the civil war» de Montserrat Roig. Tanmateix,

aquesta recurrència temàtica resulta enganyosa, ja que d'aquests quatre autors, l'única que aprofundirà en el tema serà Montserrat Roig. Cert que Carme Riera el reprendrà anys després, amb la novel·la *La meitat de l'ànima*, del 2004, al caliu del moviment de recuperació de la memòria històrica engegat a les acaballes del segle xx. Altres escriptors adscrits a la generació dels setanta s'uniren també a aquesta tendència editorial, com Jordi Coca, que el 2001 publicà la novel·la *Sota la pols*, i el 2007, *La noia del ball*; o Jaume Cabré, autor de l'exitosa i multitraduïda *Les veus del Pamano*, també de 2004. En les novel·les dels setanta, però, amb l'excepció de Roig i Piera, el més freqüent fou que la guerra i la postguerra tingueren un tractament secundari i circumscrit a l'experiència biogràfica pròpia. Un tema freqüent en aquestes novel·les era el de la rebel·lia contra l'educació familiar, que inevitablement incloïa l'enverinada herència franquista. Es tracta d'aproximacions en clau intimista, en què el focus d'atenció recau més en la revolta personal contra un context opressiu que no en una anàlisi objectiva del passat i de les seues implicacions polítiques en el present. Seria el cas de *L'adolescent de sal* (1975), de Biel Mesquida o de *Cau de serps* (1978), de Ferran Cremades i Arlandis. Es tracta, a més, d'obres de caràcter experimental, on el vessant testimonial resta diluït en els mandidres del discurs. Potser la més rellevant de totes i la més explícita pel que fa a les al·lusions històriques siga *El dia que va morir Marilyn* (1969), de Terenci Moix. Escrita a les acaballes del franquisme, es tracta d'una novel·la d'aprenentatge de tipus autobiogràfic ambientada en la Barcelona de postguerra, que arriba precisament fins al 1962, l'any que va morir Marilyn Monroe on, com assenyala l'autor mateix en les seues memòries, conflueixen tant la interrogació sobre la història col·lectiva com sobre la història personal. La presència de la Guerra Civil ocupa un lloc molt secundari en l'educació sentimental de Bruno, el protagonista i narrador, i queda circumscrita, lògicament, a la generació anterior, representada pels seus pares. La mare de Bruno evoca els anys anteriors a la guerra com una època de felicitat, en comparació amb els tristos anys cinquanta, en què transcorre la infància dels seus fills. Quan Bruno li demana explicacions de què hi va passar realment, ella es mostra elusiva i respon sempre amb les mateixes generalitats, o amb el silenci. Aquest buit en la transmissió dels fets traumàtics a la següent generació resulta molt característic en els processos postmemorialístics estudiats per Marianne Hirsch.

Montserrat Roig i Josep Piera són els autors que durant la dècada dels setanta van mostrar un major interès pel tema de la memòria democràtica, i per tant, els que mantenen una major filiació realista en els seus relats. En els epígrafs següents mirarem de resseguir com han plasmat en la seua obra la memòria heretada de la guerra.

3. MONTSERRAT ROIG: LA VEU COMPROMESA

Tal com observa Christina Dupláu (1996: 11-13), l'obra de Montserrat Roig s'estructura i adquireix sentit al voltant del record i en contra de l'amnèsia que en la dècada dels vuitanta es va voler imposar damunt de la incòmoda herència feixista. Tot aprofundint en aquesta línia d'anàlisi, Mercè Picornell (2002: 37), en l'estudi que dedica a Montserrat Roig i Teresa Pàmies, situa Roig en el context de normalització del panorama cultural durant la Transició democràtica, dintre del qual calia donar veu als vençuts de la Guerra Civil. Aquesta voluntat testimonial de donar veu a una història silenciada, que corre paral·lela a la visibilització de la veu femenina, la trobem al llarg de tota la seua obra, i s'intensifica en dues obres representatives dels dos vessants de la seua creació: *Els catalans als camps nazis* (1977), magnífica mostra del seu periodisme d'investigació, i la novel·la *L'hora violeta* (1980).

Al pròleg a *Els catalans als camps nazis*, Montserrat Roig (1977: 11) es rebel·la contra la ignorància sobre el passat recent en què han volgut mantindre els nascuts després de 1939, i s'identifica amb els que van patir directament aquells fets: «El silenci que han fet planar per damunt dels catalans, dels republicans, dels vençuts de la guerra, m'ha semblat, tot sovint, que era un silenci que volien fer planar per damunt dels meus i de mi mateixa». Dintre d'aquest passat censurat, l'episodi dels deportats als camps de concentració nazis resulta especialment escandalós, ja que romanien en el més absolut oblit. Pensem que el llibre, escrit entre 1974 i 1977, és el primer sobre aquest tema a l'Estat espanyol, i constitueix, tal com observa M. Àngels Francés (2012: 178), «una de les fites fundacionals del procés de recuperació de memòria històrica que a hores d'ara sembla irrenunciable però que, en el 1977, encara era una aposta transgressora». El llibre s'estructura al voltant del testimoni dels deportats, i Montserrat

Roig s'erigeix en mediadora entre la seua veu silenciada i la dels seus contemporanis. Malgrat les dificultats dels afectats per a relatar els fets patits, que se situen en la ratlla de l'incomprensible i l'indicible, Montserrat Roig possibilita que la seua experiència siga transmesa a la generació posterior i a totes les que vindran després. Aquest vessant mediador imprimeix a la veu enunciativa una important presència. L'objectivitat testimonial dels deportats hi és mediatitzada per la subjectivitat ficcional que la narradora-recopiladora hi imprimeix. Christina Dupláa (1996: 52-60) ho ha observat molt bé en qualificar *Els catalans als camps nazis*, juntament amb altres obres de no-ficció de Montserrat Roig —*Rafael Vidiella, l'aventura de la revolució* (1974), *Mi viaje al bloqueo* (1982) i *L'agulla daurada* (1985)—, de novel·les testimoniales, en tant que l'autora hi sotmet el material històric a una important elaboració: en la manera de presentar els personatges, d'emmarcar els seus relats, es fa present la Roig novel·lista. Tanmateix, si comparem aquestes obres amb les aproximacions estrictament novel·listiques de Montserrat Roig al tema de la memòria democràtica, resulta evident que el grau d'elaboració imaginativa augmenta considerablement. En aquest increment de l'element fabulador, que en les obres d'inspiració periodística romanien molt més contingut, observem una de les característiques observades per Marianne Hirsch en les recreacions postmemorialístiques. Mentre que en *Els catalans als camps nazis* la veu narrativa estava al servei de les veus de les víctimes, fins al punt que era una mera transmissora de la seua memòria, ací la veu de la narradora s'expressa amb molta més llibertat, i cau més del costat de la postmemòria.

Entre les novel·les dedicades per Montserrat Roig a la Guerra Civil i el franquisme, la més significativa és *L'hora violeta*. Escrita immediatament després d'*Els catalans als camps nazis*, hi conté punts de connexió importants. El principal rau en el fet que Norma, una de les protagonistes, ha enllestit un llibre sobre els deportats catalans als camps de concentració nazis. *L'hora violeta* és, en gran manera, una reflexió sobre els deutes que la nova democràcia mantenia amb el passat franquista. El seu argument abasta un període extens, que va des de l'inici de la Guerra Civil, pel juliol de 1936, fins al 1964. Norma manté una relació ambivalent respecte a la seua investigació sobre la memòria històrica. Malgrat el deure moral que sent vers els deportats als camps de concentració nazis, la seua empatia pel patiment de les víctimes li resulta, de vegades, insuportable: «La història

és un malson, pensava, i me n'he d'alliberar». Necessita mantindre'n una distància per a protegir-se del dolor que li ocasiona. Tanmateix, aquesta distància li impedeix, tal com ella mateixa reconeix, arribar al fons dels fets. Tot i l'honestedat de la seua recerca històrica —«cada entrevista havia estat un acte d'amor, curt però intens»—, Norma hi reconeix una manera de sublimar carències personals. Quan se'n va adonar, va abandonar la seua tasca. Tanmateix, a la fi, Norma acaba assumint que el passat no és sols un pretext per a fer literatura, sinó que es troba íntimament lligat al present, que forma part, com ella mateixa afirma unes pàgines abans, de la nostra memòria col·lectiva. Se sent culpable, per haver prioritzat la seua vida sentimental al compromís històric, i du a terme aquestes significatives afirmacions (Roig 1980: 231), en què el passat adopta formes espectrals:

No sentia pena pel deportat, sinó també per l'amic escriptor, per en Villapalacios, per la Marie, la dona que assumí per amor la traïció del seu home. I per la Patrícia... Eren cosa seva. I la Judit i la Kati. Ella també hi era, dins de la Història. I mai no se'n podria desistir. Encara que la Història fos un malson, encara que fos plena de fantasmes...

Ofelia Ferrán ha dedicat un capítol del seu llibre sobre l'elaboració de la memòria del franquisme en la narrativa hispànica contemporània a *L'hora violeta*, en què ressalta la seua condició de «meta-memory text», és a dir, un text que presenta «a meta-narrative reflection of the very process of memory productions, of how it is written and rewritten, recounted or repressed, transmitted or forgotten» (Ferrán 2007: 14-15). En els textos autoreflexius resta palesa la importància de les forces que, des del present estant, permeten i limiten la rememoració, així com dels interessos que s'amaguen al darrere de la construcció de cada relat. *L'hora violeta*, com les altres novel·les estudiades per Ofelia Ferrán —*El largo viaje*, de Jorge Semprún; *Memoria de la melancolía*, de María Teresa León; *Volverás a Región*, de Juan Benet, i *El jinete polaco*, d'Antonio Muñoz Molina—, és adduïda com a exemple de *lieux de mémoire*, tot seguint el concepte popularitzat per Pierre Nora (1982). Segons l'historiador francès, la memòria d'una col·lectivitat no és en absolut espontània, sinó que s'organitza contínuament al voltant de determinats espais, símbols, celebracions, etc., que contribueixen a l'afirmació d'una identitat cultural en el present, conti-

nuament renovada segons les directrius polítiques adoptades. Tal com han afirmat altres estudiosos a part d'Ofelia Ferrán (Colmeiro 2005; Luengo 2004), la literatura, com els monuments commemoratius, els museus, les banderes o les festivitats, juga un paper molt important en la reafirmació i recreació de la memòria col·lectiva. Les novel·les, en especial, per la seua capacitat per a trencar el silenci oficial i per a elaborar històries alternatives a la història institucional, esdevenen potents llocs de memòria a partir dels quals elaborar i assimilar la memòria traumàtica de la Guerra Civil i la dictadura franquista.

4. JOSEP PIERA: LA GUERRA COM A FICCIÓ HERETADA

Josep Piera, que fins aleshores havia destacat com a poeta, publicà l'any 1978 —dos anys abans de *L'hora violeta* de Montserrat Roig— la novel·la *Rondalla del retorn*. Es tracta d'un relat que conté també un important component autoreflexiu. L'argument gira al voltant d'un escriptor de 35 anys, Ferran, que, després de deu anys d'exili a París, torna al seu poble, Beniopa, en plena Transició democràtica, amb la intenció d'escriure una novel·la sobre la Guerra Civil i la postguerra al seu poble. El procés de documentació i d'escriptura de la novel·la jugaran un paper essencial en el cos de la trama, que igual que s'esdevenia amb *L'hora violeta* de Montserrat Roig, adopta estratègies metaliteràries. El relat conté tres nivells narratius, que van alternant-se en cada capítol. El primer conta el retorn de Ferran. S'hi relata el viatge en tren des de l'exili francès, el contacte amb la nova realitat social que es viu a Espanya, la vida a la casa que lloga per a poder escriure, la relació amb els seus amics, el redescobriment del paisatge, el retrobament amb els ambients valencianistes i, fins i tot, la inevitable història d'amor. El segon nivell recull les entrevistes que l'escriptor realitza amb diversos testimonis de la guerra i la postguerra, i el tercer és el relat ficcionalitzat de la infantesa del narrador, que, tal com sabem per la publicació anys després de les memòries de Josep Piera, coincideixen amb les de l'autor (Piera 2007). El relat de la infantesa s'identifica, al seu torn, amb la novel·la sobre la postguerra que Ferran volia escriure, on Ferran hi adopta el nom de Miquel. Del conjunt resulta una subtil hibridació de memòria col·lectiva, autobiografia i ficció. Són els nivells segon i tercer, els

dedicats a les entrevistes amb testimonis i al relat de la infantesa, els més carregats d'informació i reflexions sobre l'herència i l'ambient franquista, i és en aquests, doncs, molt pròxims també als *meta-memory texts* de què parlàvem adés en referència a Montserrat Roig, que ens hi centrarem.

Els testimoniats orals presents en els capítols II, V i VIII aborden els fets de la guerra i postguerra al poble natal de Piera i el seu *alter ego* literari, Ferran. Se centren en el que havia sigut alcalde durant la guerra que fou empresonat i afusellat al seu acabament malgrat que tots coincideixen que era un home de bé, que no havia pres part en cap dels crims i desordres que s'havien produït al poble. Al fil d'aquestes entrevistes se'ns narren també altres episodis habituals en els relats de la guerra: la crema de l'església, la col·lectivització del poble i la brutal repressió falangista.

Pel que fa als relats sobre la postguerra, es concentren en els capítols III, VI i IX, que clou el llibre. Des de l'inici d'aquesta línia argumental, el narrador vincula la narració de la postguerra amb l'evocació de la infància, i tot plegat, com indica el títol del llibre, amb el món encantat de les rondalles que son pare els contava a la vora del foc. El pare, empresonat injustament després de la guerra, no va voler mai parlar-los-en. Fou la mare qui els va transmetre la memòria dels fets. Miquel, el futur escriptor, relacionava els relats bèl·lics amb caires més aventurers amb els que ell coneixia a través de la cultura popular: els tebeos i el cinema. Per exemple la història d'Antònia, que va salpar de Sant Sebastià, fugint de les tropes de Franco. El capità va voler tornar-la a terra i els passatgers ho van impedir. O la més heroica de totes, la del Rubio de la Paloma, que va venjar la mort de sa mare i una germana a mans de la Guàrdia Civil. Miquel se l'imaginava amb el rostre de Gary Cooper, «ell sol davant del perill, alt i guapíssim, com un sol» (Piera 1978: 60). Per això, quan sa mare li va ensenyar una nit l'acta del jutjat que exculpava son pare dels delictes que li atribuïen, Miquel va restar decebut, «ja que el pare no havia estat l'heroi que ell desitjava» (Piera 1978: 52).

El capítol sisé, on continua l'evocació de la infància de Miquel, és el més autoreflexiu. A l'inici torna a qualificar aquells temps com a «temps de rondalla», en què els fets de la guerra es barrejaven en la seua imaginació amb les aventures dels cavallers ficticis. Miquel no va viure la guerra, però sí la «puta postguerra», per dir-ho amb el títol de les memòries de Josep Piera que tractarem a continuació, els records de la qual, i més en concret

el temps passat a l'escola, centren aquest capítol. L'escola sol aparèixer, als relats de la Guerra Civil, com un espai d'alliçonament i manipulació ideològica. Hi ha evidències més que suficients per a concloure que fou l'instrument més poderós usat pel règim franquista per a adoctrinar els fills dels perdedors, i també per a donar una visió distorsionada de la història. Quan el mestre obliga Miquel a llegir davant de tota la classe una biografia apologètica de Franco que el presentava com a salvador de la pàtria (Piera 1978: 99), el xiquet s'hi rebel·la:

Ell sap que allò és mentida, ho ha sentit dir a casa, al pare, a la mare, a més gent del poble. Això ho diuen els llibres, certs llibres, però no les persones que ell coneix i són bones, no com el professor que pega i castiga i marmola i et deixa sense jocs i agenollat. No vol sentir-lo més.

En aquesta escena s'observa com els intents de la història oficial per imposar una versió única dels fets xoquen amb la memòria popular, transmesa oralment de pares a fills. Aquesta memòria possibilita l'existència d'una versió diferent dels fets en el futur, quan les condicions polítiques ho permeten, i esdevé al capdavant una contramemòria en el sentit foucaultí del terme. La mateixa novel·la de Piera, així com les de Montserrat Roig comentades anteriorment i, en definitiva, totes les publicades sobre el passat franquista a partir de l'arribada de la democràcia a l'Estat espanyol, en són una bona mostra. Perquè la realitat era ben diferent. Mentre que el llibre escolar, amb la mateixa grandiloqüència que feia servir el mestre en els seus parlaments, afirmava que «Franco lo ha dicho: todo español tiene derecho al pan y a la justicia, y a la paz de las clases sociales o paz social», sa mare, de manera molt més convincent, els contava: «Quanta misèria i quant de patiment. No us penseu que exagere, encara era pitjor de com ho conte» (Piera 1978: 108).

Tanmateix, la recuperació del passat adquireix un caire esvaït, desdibuixat en les boires nostàlgiques del record. La veu de la mare es confon, en el record de l'escriptor, amb la veu del pare explicant-los la sinistra història de Peret i Marieta. Podríem interpretar-ho com un mecanisme de defensa que manté el fet traumàtic confinat en el passat, o bé, de nou, com l'emergència fantasmal d'un passat reprimat. Tal com ha estudiat José Colmeiro (2011:17-34), les figuracions situades en la postmemòria de la

Guerra Civil adopten sovint figuracions espectrals, remetent-se al terreny dels somnis, les aparicions o, com en aquest cas, de les llegendes.

El 2007 Josep Piera publica la primera part de les seues memòries, que arriben just a la ratlla dels anys setanta, quan l'autor tenia vint anys, i les titula, significativament, *Putà postguerra*. Tal com ja hem observat, en llegir els episodis corresponents als records de la guerra transmesos pels pares i a les seues vivències personals de la postguerra, ens adonem del caràcter autobiogràfic de *Rondalla del retorn*. També s'hi repeteixen reflexions, com la que es refereix al paper de sa mare —i de les dones en general— com a transmissores de la memòria o la que compara aquelles històries heretades dels pares al món fabulós de les rondalles o les pel·lícules: «Però això havia sigut abans —abans de la guerra civil—, i tot allò que pertanyia a aquest temps no viscut em semblava una rondalla, o, millor, una pel·lícula de paraules contades en veu baixa, com un secret o un drama de família» (Piera 2007: 27). Piera generalitza i afirma que aquesta és la manera com han heretat les memòries de la guerra els europeus que, com ell, han nascut entre les acaballes dels quaranta i els inicis dels cinquanta. Rondalla o pel·lícula, el component distanciador hi resulta patent: aquella és i alhora no és la seua història. Es tracta d'una memòria mediatitzada, esvaïda, que, per dir-ho a la manera de Marianne Hirsch, adopta els mecanismes imaginatius de l'elaboració artística per tal de personalitzar la memòria objectiva dels fets traumàtics. En canvi, les vivències pròpies de la postguerra adquireixen una consistència i vivacitat molt major. Adduiem tan sols un exemple. Durant la seua infantesa, la mort era una realitat omnipresent, que marcava el ritme de la vida, com també ho feia la por. Ho trobem ja a la pàgina inicial (Piera 2007: 11), i es repeteix diverses vegades al llarg del llibre:

Vull dir que vaig arribar a la vida en un ambient emporuguit per les moltes morts anteriors, morts d'innocents, provocades per una guerra que, per sort, només he conegut com a contalla; i que això passà en una època de dols, i de pors; de dols patits en silenci, i de pors assumides com una llei.

5. DE LA MEMÒRIA A LA POSTMEMÒRIA

Després d'aquest recorregut per algunes novel·les de la generació dels setanta, podríem concloure que potser no fou una generació tan desmemoriada com fins ara havíem considerat. Malgrat l'èmfasi més gran posat pels seus autors en el vessant individual que no en el col·lectiu i en la ruptura més que no en la continuïtat, la memòria del franquisme hi ocupa un espai significatiu. Si bé en autors com Biel Mesquida, Ferran Cremades o Terenci Moix en trobem sols indicis esvaïts i centrats en l'educació sentimental i ideològica dels seus protagonistes, en autors com Montserrat Roig i Josep Piera la consciència històrica s'intensifica. Ben cert que es tracta d'autors situats en els marges de la postmodernitat que aquesta generació inaugura en les lletres catalanes. Tot i això, la manera com tots dos aborden la memòria heretada de la generació anterior presenta importants diferències. Mentre que en el cas de Montserrat Roig el focus d'atenció recau fora de l'àmbit familiar, amb un marcat component ideològic que la fa sentir-se en deute amb els que van lluitar per les mateixes llibertats democràtiques per les quals ella lluità, en el cas de Josep Piera l'acte de rememoració s'efectua en l'àmbit familiar, a través dels relats de sa mare i de les vivències personals pròpies. En termes de Marianne Hirsch, la de Roig seria una *affiliativ postmemory*, amb un caràcter intrageneracional, en tant que es relaciona amb la lluita antifranquista dels fills dels vençuts; i la de Piera, una *familiar postmemory*, intergeneracional, vinculada amb la transmissió de la memòria de pares a fills.

Podríem també posar en relació la manera com Montserrat Roig i Josep Piera aborden la memòria heretada amb algunes de les característiques de la postmemòria apuntades per James Young, que destaca el caràcter crític i reflexiu de les aproximacions de diversos artistes plàstics de segona generació que aborden el tema de l'holocaust. Young hi observa una tendència a remetre's a la subjectivitat pròpia, tot incidint en la manera com van descobrir aquella experiència traumàtica i com aquesta va influir de manera determinant en les seues vides (Quílez 2014: 63). Tot i que en les aproximacions de Montserrat Roig, i en especial a la novel·la *L'hora violeta*, podem trobar traces d'aquesta remissió a la subjectivitat pròpia, la contundència testimonial dominant a *Els catalans als camps nazis* situa l'obra de Roig en uns paràmetres allunyats del radicalisme postmodern

propi d'algunes aproximacions recents a la postmemòria. Les propostes rememoratives de Josep Piera, en canvi, aposten de manera més decidida per la subjectivitat de l'evocació personal i familiar, amb una major càrrega sentimental. La seua tendència a relegar la memòria de la guerra al terreny fantàstic de les rondalles o del cinema podria ser considerada un factor més d'aquesta subjectivització de la memòria.

2. Testimoniatge, actualització i fabulació: la memòria històrica de la Guerra Civil en la narrativa catalana actual

I. NOVEL·LES CONTRA L'OBLIT

Tal com hem apuntat a la introducció, entre finals del segle xx i inicis del xxi sorgeix a l'Estat espanyol un interès extraordinari per la memòria de la Guerra Civil i la dictadura franquista, constatable tant en els articles periodístics com en la crítica literària i cultural. El pacte de silenci que durant la Transició havia convertit aquest tema en tabú donà pas a una constant reflexió que impregnà el debat ideològic del moment. Aquest fet, unit a la creació l'any 2000 de l'Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica i en 2006 del seu equivalent català, posava en evidència que existien encara importants deutes pendants en la societat espanyola respecte al seu passat franquista. La Ley de la Memoria Histórica promulgada pel govern socialista el 2007 i la Ley de Memoria Democrática del 2022 representen la culminació de tot aquest procés de qüestionament de la manera com es van gestionar durant la Transició les responsabilitats del règim anterior.

La creació literària i cinematogràfica no fou aliena a tot aquest fenomen, i tot i que des de la Transició el tema de la guerra i la postguerra havia estat present a tot l'Estat espanyol, ara s'intensifica de manera significativa. Tal com ha estat observat per diversos estudiosos —Colmeiro (2005: 22) i Resina (2007: 407) entre els més conspicus—, es pot considerar l'esplet recent de novel·les i films sobre la guerra com un símptoma compensatori

del fracàs en l'elaboració del trauma col·lectiu ocasionat per la guerra i el franquisme. La mediació artística, i en especial la ficció, tal com ha estat observat des de la teoria de la postmemòria encunyada per Marianne Hirsch (1993), demostra ser un mitjà més útil per a elaborar el trauma que no el relat històric.

El tema de la Guerra Civil espanyola ocupa un lloc central en les lletres catalanes, i les ones expansives d'aquell cataclisme arriben encara fins a l'actualitat. No resulta gens estrany, a causa de la seua transcendència històrica, que va fer perillar fins i tot la mateixa supervivència nacional de Catalunya. La producció de relats sobre el tema començà en els mateixos anys de la guerra, tal com assenyala Maria Campillo (1982: 9-17). Revisites i periòdics demanaven relats que foren, essencialment, testimoniatsges verídics i humans, en forma de crònica o «impressions en campanya», l'exemple més recíent del qual serien les *Unitats de xoc* de Pere Calders, publicat en forma de llibre el 1938. Una vegada acabada la guerra, el degoteig de novel·les inspirades en l'experiència bèl·lica fou constant. Hi figuren obres com *Tres a la reraguarda* (1940), de C. A. Jordana; *Xabola* (1943), d'Agustí Bartra, o *556 Brigada Mixta* (1945), d'Avel·lí Artís Gerner, totes publicades en l'exili americà a causa de la censura ideològica i lingüística imposada en l'Espanya franquista. A partir de 1955 ja es publicaren a l'interior de Catalunya i la seua simple enumeració ocuparia un espai més que considerable, com es pot constatar en els estudis de Josep Faulí (1999) i Helena Mesalles (2002: 261-353). Tan sols destacarem el lloc preeminent que hi ocupen *Incerta glòria* (1956), de Joan Sales, i *La plaça del Diamant* (1962), de Mercè Rodoreda, així com la constància de Vicenç Riera Llorca i Manuel de Pedrolo en el tractament del tema. Cal destacar, a més, que a les obres dels autors que visqueren la guerra com a adults se sumen les dels que la visqueren com a infants, com ara Blai Bonet, Ramon Folch i Camarasa o Estanislau Torres. A aquests s'afigen, ja en la dècada dels setanta, els autors nascuts després de la guerra, com Terenci Moix, Montserrat Roig, M. Antònia Oliver o Josep Piera, que inauguren una altra manera de tractar el tema, posant especial èmfasi en l'educació repressiva que van haver de passar durant la postguerra. Si bé la instauració de la democràcia implicà un augment de la publicació de narracions i especialment de textos memorialístics sobre el tema, és a mitjans de la dècada dels noranta que, al caliu del moviment de reivindicació de la memòria

democràtica, es produeix un punt d'inflexió. Als autors de generacions anteriors s'incorpora una nova generació: la dels nets dels qui van patir la guerra, que se senten legitimats per a parlar-ne sense pors ni complexos i demanen respostes al silenci imposat pels pares i avis. A aquestes legítimes reivindicacions cal afegir que la indústria cultural de l'Estat espanyol veié en la memòria històrica un filó força rendible, i això fomentà l'aproximació al tema d'escriptors que fins aleshores no s'hi havien interessat. Siga com siga, la publicació de novel·les sobre la guerra i la postguerra augmentà considerablement en aquells anys, i convocà alguns dels més destacats autors de les lletres catalanes. Crida l'atenció, en aquest sentit, la concentració entre els anys 2003 i 2004 d'obres tan rellevants com *Pa negre*, d'Emili Teixidor; *La meitat de l'ànima*, de Carme Riera, i *Les veus del Pamano*, de Jaume Cabré. En els anys successius, i fins a l'actualitat, el ritme de publicacions ha minvat, però s'ha mantingut de manera significativa. Des de l'any 1995 fins al 2023 hem consignat més de noranta novel·les, sense considerar les aportacions fetes des de la literatura juvenil. Les podeu consultar en l'apèndix bibliogràfic que es troba al final d'aquest llibre. És en aquest període que volem centrar el nostre estudi, amb la voluntat de discernir les principals característiques de les aproximacions actuals a la guerra i la postguerra. Considerem que, malgrat les dificultats d'abastar un corpus d'obres tan gran, la magnitud del fenomen bé mereix un esforç interpretatiu, que potser puga servir d'estímul i orientació a estudis monogràfics posteriors. En la nostra opinió, són tres els tractaments novel·lístics de la Guerra Civil i la postguerra que predominen en la literatura catalana actual: el testimonial, l'actualitzador i el fabulador. El testimonial és el més continuista respecte a l'emprat pels autors contemporanis de la guerra. Els altres dos, en canvi, resulten privatius de les generacions posteriors. El que anomenem actualitzador intenta comprendre el drama viscut des de les circumstàncies pròpies del temps històric de l'escriptor, per mirar de superar el trauma històric causat i retre justícia a les víctimes. El model fabulador, finalment, deixa de banda les derivacions polítiques i ideològiques per tal de potenciar els aspectes purament ficcionals. Aquest darrer suposa, doncs, el grau màxim de distanciament imaginatiu respecte al referent històric. Mirarem d'il·lustrar a continuació cada model narratiu amb les obres que considerem més significatives, encara que inevitablement deixarem fora aportacions importants. Cal remarcar que es tracta d'etiquetes no ex-

cloents, ja que sovint trobem obres que comparteixen diversos trets de cada model.

2. LES NOVEL·LES TESTIMONIALS

El model testimonial ha estat el dominant en les novel·les catalanes escrites pels escriptors que van viure directament els fets. En la majoria de casos tenien una inspiració autobiogràfica més o menys ficcionalitzada. Al llarg de la postguerra, com ja hem apuntat, la successió de novel·les sobre el conflicte civil ha estat constant, i el seu predomini testimonial ha permès a Josep Faulí (1999: 27-92) dedicar un capítol del que fins ara és l'únic estudi de conjunt sobre el tema, titulat significativament «Crònica», a documentar amb citacions literàries diversos aspectes de la història i l'estat d'ànim col·lectiu de la societat catalana durant la Guerra Civil, la postguerra i l'exili.

Algunes de les aproximacions actuals al tema mantenen aquesta voluntat documental i de testimoniatge, i donen, doncs, continuïtat al motlle narratiu emprat pels autors de postguerra. Es tracta d'autors que no visqueren directament els fets narrats, tot i que en alguns casos, com el de Jordi Coca, Rafel Arnal o Jordi Botella, els successos pertanyen a la seua història familiar, i es podrien encabir, per tant, dintre dels paràmetres de la postmemòria. Narratològicament, es tracta d'obres ambientades en el temps de la guerra o la postguerra, i amb una veu narrativa situada també en un moment històric simultani o pròxim de la matèria narrada. Exemplificarem aquest model narratiu amb les novel·les *Sota la pols* (2001) i *La noia del ball* (2007), de Jordi Coca; *Barcelona cau* (2012), de Valentí Puig, i *Metralla*, de Jordi Botella, que complementarem amb alguna al·lusió a *Pa negre* (2003), d'Emili Teixidor i *La solsida*, de Rafael Arnal.¹

Sota la pols, de Jordi Coca, narra les seqüeles de la guerra en la Barcelona dels anys quaranta. El narrador, tal com s'esdevé en *Pa negre*, és un home que evoca la seua infantesa, tot i que en aquest cas el temps de l'enunciació, amb el seu correlat valoratiu, adquireix un relleu menor. En

1. Altres obres que seguien aquest format serien *Guerres perdudes* (1997), de Francesc Bodí, i *El fil de plata* (1999), de Lluís-Anton Baulenas.

tots dos casos se segueix el model de la novel·la d'aprenentatge. Si en la d'Emili Teixidor el nen esdevé un monstre, en aquesta la pèrdua de la innocència es manifesta en el descobriment de la seua ambivalència moral, evidenciada en els sentiments d'amor-odi vers un pare autoritari. Malgrat la seua escassa experiència biogràfica de la guerra, li ha deixat una petjada traumàtica profunda, expressada en malsons, lapsus de memòria i un sentiment de culpa ocasionat per l'afusellament de l'avi patern, militant anarquista. Aquest trauma fundacional es veu agreujat pel silenci imposat per la família, i per la por a les represàlies. A la mort de l'avi s'ha de sumar la d'un germà als pocs mesos de nàixer, a causa d'una meningitis, i el suïcidi d'un amic. Tot plegat influeix en la conformació d'un caràcter apàtic i malenconiós, que sovint s'inhibeix del que passa al seu voltant i que fins i tot, a imitació del seu amic, es planteja la idea del suïcidi. Juntament amb l'experiència interior del nen, la novel·la ens mostra també la vida de la Barcelona de l'època en un barri popular, el del Clot, dominada per la misèria i la repressió. La resta de personatges del barri viuen en una situació semblant de necessitat i opressió. *La noia del ball* complementa l'univers narratiu de *Sota la pols*. Ara la narradora serà la mare del protagonista i narrador, que al seu torn hi farà de narratori. Tota la novel·la s'estructura com un llarg monòleg adreçat al seu fill, en què la mare evoca els seus records d'infantesa i joventut. La figura de la mare, que en *Sota la pols* ocupava un lloc secundari, hi adquireix protagonisme. El temps històric narrat va dels anys vint a la immediata postguerra, just on comença *Sota la pols*, i la ingènua veu de la protagonista ens va deixant constància, de manera àgil i versemblant, dels esdeveniments més rellevants d'aquells anys: l'arribada de la República, el clima de convulsió política i cultural i la violència als carrers, la guerra, la repressió de rereguarda anarquista, els enfrontaments entre els anarquistes i la Generalitat, els bombardejos, l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona, la brutal repressió posterior, que inclou la mort del seu sogre, que a *Sota la pols* era una presència fantasmal. El discurs del personatge, com s'esdevenia amb el del narrador de *Sota la pols*, explicita els efectes del trauma de la guerra, especialment dels bombardejos, i reitera sovint la seua incapacitat per a comprendre la desmesura dels fets patits. D'altra banda, la peripècia personal i la històrica s'imbriquen de manera íntima, i esdevenen un tot indissoluble en el record de la protagonista, que pensa que la violència del seu marit,

la violència de la guerra i la violència feixista constitueixen una única realitat.

Barcelona cau, de Valentí Puig, mostra una visió molt crítica respecte als darrers dies de la Barcelona republicana. El protagonista i personatge focalitzat és Víctor, un jove agent del SIM que exerceix d'espia doble al servei de la cinquena columna. És un personatge al límit de l'amoralitat, que intenta treure profit de la situació per a enriquir-se i gaudir de tantes dones com puga. L'ambigüitat moral del personatge protagonista s'aparta del maniqueisme present en moltes de les novel·les catalanes inspirades en la Guerra Civil, que tendeixen a emfasitzar els atributs morals positius dels personatges del bàndol republicà i els negatius del bàndol nacional. Pel que fa al relat dels fets històrics, aquesta obra s'allunya també de la mistificació de la derrota republicana present en la majoria de novel·les, ja que el narrador el que hi destaca no és l'èxode i el patiment dels perdedors, sinó el caos i la llei de la selva que regnava a Barcelona —i per extensió a Catalunya. I pel que fa a la valoració ideològica, no veu diferències entre els exèrcits enfrontats: «La rapinya tumultuosa havia començat i, entre dos Leviatans, l'un en retirada i l'altre avançant, la ciutat buscava un sac de sucre» (Puig 2012: 99). Tot i les opinions vessades per l'autor en alguna entrevista sobre la seua oposició al revisionisme històric propugnat per la dreta espanyola i representat per autors com Pío Moa, afirmacions com aquestes l'hi aproximen, o si més no, fan pensar en una certa equidistància pel que fa a la responsabilitat històrica dels dos bàndols en conflicte (Massot 2012).

Entre les novel·les publicades en els darrers anys, *Metralla*, de Jordi Botella, constitueix un dels exemples més rellevants de la pervivència de la novel·la testimonial sobre la Guerra Civil. Es tracta d'una novel·la totalitzadora, que defuig l'exhumació de cap fet concret encara desconegut —dels molts que resten encara per descobrir— tot optant per una visió panoràmica i col·lectiva. La diversitat de personatges que posa en circulació permet a Jordi Botella explorar tant la geografia essencial del conflicte bèl·lic —la batalla de l'Ebre, els bombardejos d'Alcoi i la creació de l'Hospital Sueconorueg, els actes finals de la república a la *Posición Yuste* i al port d'Alacant, l'exili, les darreres escaramusses dels maquis...—, com d'altres episodis no tan coneguts, com ara els darrers dies de la línia defensiva de la serra d'Espadà o l'últim conat de resistència de les forces

republicanes abans de la caiguda de València. La complexitat ideològica i política subjacent hi és també profusament tractada —amb l'enfrontament entre comunistes i anarcosindicalistes en primer terme, emmarcades dins del conflicte que esquinça el govern de la República en els darrers mesos d'existència—, així com la vida quotidiana de la rereguarda, amb epicentre a Alcoi i rèpliques diverses a les ciutats de Castelló i València. La representativitat sociològica dels personatges no està renyida, però, amb la seua credibilitat psicològica.

No volem cloure aquest apartat dedicat a les novel·les testimonials sense referir-nos a les propostes narratives que se situen en un terreny fronterer entre la ficció i diverses modalitats de la no-ficció. Ho il·lustrarem amb *La solside*, de Rafael Arnal.² Ni novel·la estricta ni llibre d'història, se situa en un espai pròxim a la docunovel·la o l'assaig narratiu. Tot i que al llarg del text la inclinació republicana del narrador resulta palesa, el to general és d'una marcada equanimitat, que li permet criticar també els excessos del bàndol fidel a la legalitat republicana. *La solside* manifesta, doncs, una clara voluntat de testimoniatge, i no sols en els fets externs, sinó també en els novel·lescos, segons s'observa a la «Nota de l'autor». El protagonista, Ramon, és un jove emigrant extremeny que arriba a Tavernes Blanques, poble natal de l'autor, amb una mà davant i una altra darrere, embolicat amb la bandera republicana. Ramon resulta ser un personatge sense escrúpols, que canvia d'idees segons com bufa el vent: passa de llibertari a col·laboracionista, comunista, quintacolumnista i, finalment, a feixista. La seua amoralitat resulta, doncs, comparable a la del protagonista de *Barcelona cau*.

3. LES NOVEL·LES ACTUALITZADORES

Si el model testimonial és continuista respecte a les novel·les de postguerra, els altres dos esquemes narratius que tractarem —l'actualitzador

2. L'obra de Víctor G. Labrado, amb títols com *La guerra de quatre* (2004), *Quan anàvem a l'estraperlo* (2010) i *No mataràs* (2015) s'inclouria en aquest apartat. També hi podríem encabir obres com *Agent 447. L'home que va detenir Lluís Companys* (2011), de Gemma Aguilera.

i el fabulador— resulten ja privatis de l'aproximació actual al tema. Els relats que anomenem actualitzadors situen el temps de l'enunciació en els anys de la democràcia i el temps de la història en els anys de la guerra o la postguerra. Aquesta doble temporalitat implica també un desdoblament de l'estatus dels personatges i de les línies narratives. Sense arribar la majoria d'ells a la condició de «meta-memory texts» proposada per Ofelia Ferrán —aquells textos que, com hem vist al capítol anterior, configuren una pràctica autoreflexiva que pot servir de model per a desenvolupar la cultura de la memòria que encara manca en l'Espanya actual—, però situant-se ben a prop, aquest tipus de relats permet reflexionar sobre el sentit dels fets passats i integrar la memòria de la guerra i el franquisme en el debat ideològic actual. Un altre tret freqüent en aquest tipus de relat és la seua metanarrativitat, ja que sovint s'hi fa palès el mateix procés de documentació i d'escriptura. Les novel·les actualitzadores han gaudit d'una certa fortuna a causa de la seua capacitat per a elaborar la memòria traumàtica i extraure'n significacions enriquidores per al present. Les novel·les que analitzarem per a il·lustrar aquest model són *Les veus del Pamano* (2004), de Jaume Cabré —la que ha tingut una major repercussió nacional i internacional—, i *La col·laboradora* (2012), d'Empar Moliner —la que manté una actitud més crítica vers la tendència literària i el moviment de la memòria històrica.³

Les veus del Pamano és una novel·la que conjumina la capacitat fabuladora —destacada per autors com Jaume Aulet (2004: 110)— amb la voluntat d'indagar des de l'actualitat en el sentit de la Guerra Civil. Els fets històrics que s'hi narren giren al voltant de la lluita que els maquis van dur a terme a l'acabament de la guerra al poble de Torena, topònim imaginari d'un poble del Pallars. El personatge que protagonitza aquesta línia argumental és Oriol Fontelles, un mestre destinat al poble en els primers anys de la postguerra, que es veu embolicat, a contracor, en la

3. Un esquema narratiu semblant presenten les novel·les *La meitat de l'ànima* (2004), de Carme Riera; *L'home de l'estació* (2004), de Joaquim González Caturla, i *Un home que se'n va* (2014), de Vicenç Villatoro. També en la literatura castellana, aquest model actualitzador resulta important, i compta amb obres tan rellevants i populars com *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas; *El jinete polaco*, d'Antonio Muñoz Molina; *Tu rostro mañana*, de Javier Marías; *El vano ayer*, d'Isaac Rosa, o *Enterrar a los muertos*, d'Ignacio Martínez de Pisón.

repressió que els falangistes i la Guàrdia Civil duen a terme contra els maquis. Es tracta d'un personatge antiheroic, que practica un doble joc: tot i ser considerat un màrtir falangista, en realitat col·laborava amb els guerrillers. Molts anys després, ja en l'actualitat —any 2001—, Tina Bros, una altra mestra, descobrirà uns quaderns on figuren les cartes que Oriol Fontelles va escriure a la seua filla, amagades a l'escola del poble, i a partir d'ací iniciarà una recerca que la durà a conèixer la veritat dels fets. Tal com observa Kathleen M. Glenn (2008: 50), la novel·la de Cabré evidencia com la versió oficial de la història, segrestada per les autoritats franquistes, oculta crims inconfessables. Mario Santana (2011: 58), per la seua part, afig que a l'apel·lació a la restauració de la veritat cal afegir «la necessitat de la reflexió crítica sobre les limitacions de la memòria». L'estructura de la novel·la evidencia contínuament la interrelació entre el passat i el present, mitjançant l'ús de retrospeccions i juxtaposicions de plans narratius i canvis en els punts de vista, fins i tot en una mateixa frase, que caracteritzen la prosa de l'autor.

Clourem aquest bloc de les narracions que tracten la problemàtica de la Guerra Civil des de la perspectiva actual amb una que hi adopta una actitud inèdita. Em referesc a *La col·laboradora*, d'Empar Moliner. La principal novetat que presenta aquesta novel·la rau en el tractament satíric. Certament, l'autora no fa sinó aplicar-hi el mateix to caricaturesc que a la resta de temes que ha abordat al llarg de la seua obra literària. Cal dir, però, com observa Jordi Galves, que la crítica al moviment de la memòria democràtica, tant en el seu vessant institucional com literari, s'insereix en una crítica general a la impostura que domina la societat contemporània, amb especial incidència en el món editorial i polític. El personatge que exerceix de protagonista i narradora treballa de «negra» per a una editorial, i aviat marca distàncies sobre el model de novel·les que ací anomenem actualitzadores, tal com es trasllueix en l'afirmació següent:

[...] no vull explicar cap història de la Guerra Civil, i encara menys li vull explicar la vida d'una escriptora moderna, que seria jo, que se sent fascinada per una dona —una dona amb qui té molt en comú, més del que ella voldria, ja m'entén— que va viure molts anys enrere. Sé que ara es fan novel·les així, només aquest últim any se n'han publicat tres o quatre. Però jo no sóc ben bé escriptora i sobretot no sóc tan depravada

L'actitud crítica es fa palesa tant en el desenvolupament argumental com en el tractament dels personatges. La trama gira al voltant de l'encàrrec que la Comissió per la Recuperació de la Memòria Històrica —l'al·lusió a l'associació real hi resulta ben clara— li fa a la protagonista per a treballar amb Paul Adams, famós hispanista que sembla inspirar-se en Ian Gibson o Paul Preston, al qual se li ha encarregat fer la biografia d'Antonieta Gelabertó Pedrola, una dona assassinada durant la Guerra Civil i soterrada en una fossa situada en unes vinyes pertanyents a una important bodega. L'escriptura del llibre va acompanyada de la construcció d'un monument que pretén homenatjar Antonieta, i amb ella totes les dones víctimes de la guerra. Tanmateix, els motius de l'encàrrec obeeixen més a interessos polítics que a raons ètiques: ho fan per a desactivar la indignació dels familiars de les víctimes, que farts de no veure ateses les seues demandes d'exhumació, li han llançat ous a la consellera de Cultura. Per acabar-ho d'adobar, els membres de la comissió no mantenen cap mena d'empatia ni respecte per la seua tasca. Tal com ells mateixos confessen, en formen part per les substancioses dietes que perceben. D'altra banda, la biografia d'Antonieta Gelabertó resulta també molt poc exemplar. Tot i que en la versió oficial es presentarà com una víctima del feixisme, en realitat morí de manera ben poc heroica, víctima dels abusos sexuals d'un milicià republicà que la matà per tal d'encobrir el seu delictes. En definitiva, Empar Moliner menysté els aspectes positius del moviment de recuperació de la memòria històrica i posa l'èmfasi en la manipulació que els polítics i la indústria editorial hi poden exercir.

4. LES NOVEL·LES FABULADORES

El model fabulador, finalment, instrumentalitzaria el tema de la guerra i de la postguerra com a motiu argumental, mitjançant la seua hibridació amb diversos gèneres populars com la novel·la policíaca, la novel·la gòtica, el melodrama, la novel·la fantàstica o la llegenda. En algunes ocasions el component fabulador hi adquireix una importància tan gran que acaba per fagocitar la significació històrica, política o ideològica del tema tractat. En aquests casos ens trobaríem davant de la representació més explícita de la conversió del moviment de la memòria històrica en un negoci editorial al

servei de la indústria de l'entreteniment. Les novel·les que hem triat per a il·lustrar aquest model fabulador són *Per un sac d'ossos* (2005), de Lluís-Anton Baulenas, i *Crim de sang* (2012), de Sebastià Alzamora.⁴ És potser en el mitjà televisiu on aquesta mercantilització de la memòria resulta més patent, amb l'emissió de telesèries que donen una visió edulcorada, en clau sentimental, de la postguerra. Títols com *Temps de silenci*, *Cuéntame*, *Amar en tiempos revueltos* o *El tiempo entre costuras* en serien bons exemples. En el format cinematogràfic es pot observar també aquesta tendència a potenciar el component sentimental. Fins i tot la potent indústria dels videojocs ha pres el tema de la Guerra Civil com a argument d'un dels seus productes. El videojoc *Sombras de guerra*, primer que pren la Guerra Civil com a motiu lúdic, seria un cas extrem d'aquesta mercantilització de la memòria històrica (Becerra 2015).

Començarem l'estudi d'aquesta secció amb *Per un sac d'ossos*, de Lluís-Anton Baulenas, tercera de les aproximacions de l'autor al tema de la Guerra Civil i la postguerra, després de *Noms a la sorra* (1995), que manté el mateix caire fabulador, i *El fil de plata* (1998), més pròxima al model testimonial. El material històric hi és tractat amb una potència fabuladora més que notable, amb clares picades d'ull a les tècniques del *thriller* i la novel·la d'aventures. L'argument gira al voltant de la venjança d'un jove, Ginés, el pare del qual està presoner al camp de concentració de Miranda de Ebro. Abans de morir, el pare li fa prometre que soterrarà Bartomeu Camús, un amic que jau en una fossa anònima en un bosc de la rodalia del camp de concentració. També li parla d'un tresor i li dona un sobre que conte el plànol amb un lloc marcat amb una creu. Després de la mort del pare, Ginés escapa de la Casa de la Caritat on estava internat, i acaba allistant-se a la legió. Juntament amb la seua adscripció a la novel·la policíaca i d'aventures, *Per un sac d'ossos* conté un fort element de denúncia de la dictadura franquista, vehiculat a través de la veu de Ginés,

4. Dintre d'aquesta modalitat fabuladora es podrien encabir les novel·les *Bulevard dels francesos* (2010) i *Ombres en la nit* (2012), de Ferran Torrent; *Dones d'aigua, hòmens de fang* (2013), de Toni Cucarella; *Les dones de la principal* (2014), de Lluís Llach; *Trencatenebres* (2015), de Juli Alandes; *Les veus i la boira* (2015), de Vicent Usó, i *Jo sóc aquell que va matar Franco* (2018), de Joan-Lluís Lluís, així com el conte «El bosc», inclòs al volum *Les edats d'or* (2001), d'Albert Sánchez Piñol.

que hi exerceix de narrador. De vegades li resulta difícil distingir entre la imatge pública de legionari, amb la càrrega de brutalitat i adhesió al règim franquista que comporta, i la seua veritable personalitat, fidel als ideals republicans de son pare. Aquesta tensió interior acaba passant-li factura, en forma d'estranyament. Ginés es converteix, en definitiva, en una espècie de monstre, no massa allunyat del nen protagonista de *Pa negre*. Un altre tema important tractat a *Per un sac d'ossos* és el del robatori de nens a les presons republicanes, inserit com un element més de la trama.

En *Crim de sang*, de Sebastià Alzamora, el contingut ideològic resta també reduït al mínim, i el gènere policíac és de nou el model triat per a desenvolupar la trama, juntament amb el de terror. Aquesta darrera aportació confereix una gran originalitat a aquesta obra, que es fa palesa ja des del seu inici, en el fet que el personatge focalitzat és ni més ni menys que un vampir que confessa haver-se cobrat recentment dues víctimes. De la investigació d'aquests crims en el context de l'estiu del 1936, se n'ocuparà el comissari Gregori Muñoz, posseïdor dels atributs més reconeixibles del gènere negre. Una de les víctimes del suposat vampir és un germà marista que romania amagat en una pensió del carrer de Ferran, tot fugint de la persecució dels anarquistes. I és precisament el món eclesiàstic i el de la FAI, amb el brutal Departament d'Investigació en primer terme, els que adquiriran un major protagonisme a l'obra. Al fil de les investigacions del comissari apareixen de manera recurrent una sèrie de temes en què s'endevinen els veritables interessos del novel·lista, i entre tots aquests, n'hi ha un que es repeteix significativament: el de l'existència d'una part monstruosa en l'ésser humà. El monstre humà emergeix col·lectivament en temps de guerra, i adopta al llarg de la novel·la diverses formes: el vampir, l'autòmat o el fanatisme, tant religiós com anarquista.

Antoni Maestre (2016) ha vinculat, de manera molt encertada, el buidament del significat històric i ideològic i la potenciació conseqüent de l'element fabulador, amb l'estètica postmoderna, tot relacionant la novel·la de Sebastià Alzamora amb el relat «El bosc» d'Albert Sánchez Piñol i el còmic *La batalla de Madrid*, de Rafael Jiménez i José A. Sollero. Aquesta simplificació o distorsió històrica pròpia del discurs postmodern hauria trobat en la política de consens dominant en el discurs institucional espanyol un context propici per al seu arrelament.

5. MULTIPERSPECTIVISME I QÜESTIONAMENT DELS PARADIGMES DE REPRESENTACIÓ

Les novel·les que hem analitzat per a il·lustrar els tres models narratius que considerem més representatius de la narrativa catalana recent que aborda el tema de la memòria democràtica —el testimonial, l'actualitzador i el fabulador— comparteixen, per damunt dels seus diferents plantejaments narratius, un tret en comú: la problematització a què sotmeten els models de representació dominants en les obres anteriors, tant pel que fa a la conformació dels personatges com pel que fa al tractament dels fets històrics. Cert que la tria de les novel·les no ha estat casual, perquè hem buscat, entre les moltes possibles, aquelles que implicaven un canvi significatiu en els paradigmes de representació. Aquesta obertura vers una major pluralitat de perspectives es pot observar en tot el polisistema hispànic. Així ho ha subratllat Hans Hansen (2011) en l'estudi que dedica a la literatura castellana recent, en la qual observa una modificació respecte al punt de vista axiològic, que abans del canvi de mil·lenni adoptava una actitud majoritàriament favorable al bàndol republicà. En les novel·les castellanes més recents, Hansen apunta l'existència d'un multiperspectivisme que afecta tant la construcció dels personatges com la representació del mal en la causa republicana. El mateix podríem dir en el cas català. Pel que fa als personatges, el tret dominant en les obres que hem analitzat és l'absència d'idealitzacions. Els protagonistes, tot i formar part majoritàriament del bàndol republicà, ja no són els herois o les víctimes d'una peça que podíem trobar en les novel·les anteriors. Un bon exemple d'aquesta major complexitat i subtilesa en la construcció dels personatges el trobem en el protagonista de *Les veus del Pamano*, Oriol Fontelles, considerat un màrtir falangista per la història oficial, quan en realitat col·laborava clandestinament amb els maquis. Semblant consideració mereix el protagonista de *Barcelona cau*, de Valentí Puig: agent del servei d'intel·ligència de la República i alhora col·laborador de la quinta columna feixista. Els personatges de la resta de novel·les presenten la mateixa ambigüitat essencial. Així, els nens de les novel·les de Jordi Coca i Emili Teixidor alberguen sentiments contradictoris a causa del trauma de la guerra. En el cas de *Sota la pols*, el converteixen en un adolescent depressiu; en el de *Pa negre*, en un monstre que renega dels seus orígens i es lliura incondicionalment a mans dels vencedors. En

La solsida, de Rafael Arnal, el protagonista no ix molt millor parat: és un cínic que canvia d'idees i de bàndol segons li convinga. L'ambivalència moral —legionari i antifeixista— és també el tret més característic del protagonista de *Per un grapat d'ossos*, la novel·la de Lluís-Anton Baulenas.

Molt important resulta també, en aquesta ruptura amb el maniqueisme del punt de vista, el reconeixement dels esdeveniments negatius en la zona republicana. Així, la violència anarquista en els primers mesos de la guerra és un dels *leitmotifs* de *Crim de sang*, i les tortures a les txeques comunistes, la persecució religiosa i la lluita per la supervivència en els darrers dies de la Catalunya republicana són exposades de manera crua a *Barcelona cau*. Les arbitrietats comeses en la zona republicana ocupen també un espai rellevant a *La solsida*.

Especial esment mereix el cas de *La col·laboradora*, d'Empar Moliner. El que s'hi relativitza no és sols la idealització dels perdedors, sinó el moviment mateix de recuperació de la memòria democràtica. L'escriptora protagonista pren distància respecte a la moda de les novel·les que hem anomenat actualitzadores, i critica, amb l'acidesa habitual en l'autora, el fet que la indústria cultural les haja convertit en un objecte més de consum.

Cert que aquest multiperspectivisme pel que fa al tractament dels personatges i fets històrics no és un tret totalment inèdit en les lletres catalanes. En una novel·la clàssica sobre el tema com és *Incerta glòria* ja el trobàvem en un grau eminent. Es tracta, però, d'una excepció, i la seua complexitat, independència de criteri i manca de condescendència amb els perdedors ha estat una de les causes de la difícil recepció de l'obra de Joan Sales. La diferència és que en les novel·les actuals aquest multiperspectivisme s'ha normalitzat.

Després d'aquest recorregut per algunes de les obres més representatives de la narrativa actual sobre la Guerra Civil i la dictadura franquista, creiem que hem pogut dilucidar diversos aspectes. En primer terme, la gran quantitat d'obres que se n'ocupen des de mitjans dels anys noranta ençà, a causa de l'impuls donat pel moviment de recuperació de la memòria històrica. Aquesta proliferació de relats demostra que la societat espanyola necessita encara una narrativa que conjure els efectes tòxics d'aquest trauma fundacional. Al mateix temps, l'èxit editorial d'aquesta temàtica ha creat un ambient propici perquè molts escriptors es decideixen a dir-hi la seua.

En l'àmbit de la literatura catalana hem comptabilitzat més de vuitanta obres en el període que va des de 1995 fins al 2018. Malgrat que és de preveure que el període de major volum de publicacions s'haja produït ja, també cal esperar una successió d'obres en els pròxims anys. L'extensió d'aquest corpus de publicacions fa molt difícil un estudi de conjunt, raó per la qual hem limitat el nostre estudi a aquelles obres que hem considerat més significatives, bé perquè pertanyen a alguns dels noms més rellevants de la literatura catalana, bé per la seua singularitat.

Hem analitzat i classificat les novel·les tot atenent a la presència més gran o més petita de components testimonials, actualitzadors i fabuladors. Mentre que el model testimonial resulta continuïsta respecte de les obres dels escriptors que van viure directament els fets, i aborda bé experiències personals o familiars de la guerra i la postguerra o bé episodis poc tractats, els models actualitzador i fabulador representen de manera genuïna les aproximacions actuals. En el model actualitzador es buscava inserir el tema de la memòria democràtica en el debat ideològic actual. En el fabulador, el tema de la Guerra Civil i la dictadura franquista s'hibridaria amb la literatura de gènere, obviant, en molts casos, les implicacions ideològiques o històriques i aproximant-se a la literatura de consum.

En la majoria d'obres que aborden el tema de la Guerra Civil i la postguerra abans del canvi de mil·lenni —és a dir, les escrites pels testimonis directes o pels seus fills—, hi predomina un punt de vista més esbiaixat pel que fa al tractament dels personatges i al relat dels fets. L'arribada de la generació dels nets i alhora del moviment de recuperació de la memòria democràtica ha propiciat que en bona part de les obres escrites a partir de finals del segle xx —les més innovadores i, sovint, les més interessants— s'hi produeix una obertura cap una major diversitat de perspectives, fruit de la distància crítica que hi han pogut establir els seus autors.

3. Les novel·les sobre la Transició valenciana. Una història de claudicacions i violència

I. UN PERÍODE HISTÒRIC CONTROVERTIT

La memòria de la Transició s'ha convertit en els darrers anys en un camp de batalla on s'enfronten, d'una banda, els guardians de la versió oficial, que la consideren com una etapa modèlica que va permetre passar de la dictadura franquista a la democràcia de forma pacífica i consensuada, i de l'altra, els que, aglutinats al voltant del moviment del 15-M del 2011, qüestionen aquest relat quasi mític, tot assenyalant les importants renúncies que l'oposició antifranguista va haver de concedir a canvi de la seua entrada en el joc democràtic. El llibre cuinat el 2012 per Guillem Martínez en constitueix, segurament, el millor índex. El pacte de l'oblit dels crims franquistes, consumat a partir de la llei d'amnistia de 1977, i la perpetuació de les estructures polítiques i judicials de la dictadura estarien en la base de les greus mancances democràtiques i culturals que pateix a hores d'ara l'Estat espanyol. Tot i que existeix alguna diferència de matís a l'hora d'establir la seua datació, la cronologia de la Transició se sol situar entre la mort de Franco al novembre de 1975 i la victòria socialista en les eleccions d'octubre de 1982, amb la superació del colp d'estat del 23 de febrer de 1981 com a fita ineludible per a la consolidació del procés democratitzador. Ha passat, doncs, quasi mig segle del seu inici, i tal com observa Joan Ramon Resina (2010: 17), «pot dir-se que les noves generacions en saben tant, d'aquell període, com els seus pares de la Guerra

Civil i de la República». Per a un lector jove es tracta d'un període quasi tan exòtic com les ambientacions més recurrents de les novel·les nostrades, com ara l'edat mitjana o el Barroc. La referència de Joan Ramon Resina a la Guerra Civil en relació amb la Transició no resulta gens gratuïta. De fet, la revisió de la Transició duta a terme pels fills dels qui la van viure en primera persona segueix un esquema semblant al de la revisió de la memòria traumàtica de la Guerra Civil duta a terme per la generació dels nets en el trànsit del segle xx al xxi. Fet i fet, Marta Rovira (2014: 8) aplica a la revisió del relat de la Transició el concepte de postmemòria encunyat per Marianne Hirsch, en tant que la memòria de la Transició, per als membres de la generació dels fills que s'hi apropen de manera crítica i distanciada, no és fruit d'una vivència pròpia, sinó heretada del relat escrit sobre el marbre de la Història pels seus pares.

Certament, si la comparem amb la de la Guerra Civil i la postguerra, la novel·lística sobre la Transició no compta en les lletres catalanes amb un corpus comparable. Tot i això, Àlex Broch (1991: 59) observa, dins de la narrativa dels setanta i primera meitat dels vuitanta, l'existència d'una sèrie d'obres que qualifica de «fi de la progressia o la novel·la del desencant». Es tracta de novel·les que mostren la decepció —el famós «desencís»— dels membres de la progressia davant dels magres resultats polítics i socials de la Transició, sentits com un fracàs col·lectiu (Broch 1991: 65-66):

És, potser, la ingènua distància emocional i ideològica que va de la ruptura a la reforma política, a la institucionalització del nacionalisme a Catalunya i del socialisme a Espanya i els corresponents desenganys posteriors i també la impossibilitat legal, perquè ho prohibeix la Constitució, d'una major articulació política i cultural de tota l'àrea cultural catalana.

S'inclourien en aquest apartat les novel·les de Josep Elias —*La dona del capità* (1978) i *Descomposicions* (1981)—, de Valerià Pujol —*Interrup-tus* (1982)—, de Robert Saladrigas —*Sóc Emma* (1983)—, Quim Monzó —*Benzina* (1983)— i Vicenç Villatoro —*País d'Itàlia* (1984)—, que sols són apuntades per Broch. El més paregut a un estudi de conjunt sobre la literatura catalana de la Transició ho trobem al volum *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà* (Muntaner 2010), que pel seu caràcter miscel·lani no compleix amb el paper abastador i

interpretatiu que caldria. Cal sumar-hi l'estudi que Antoni Maestre (2015) dedica a una sèrie de novel·les que ficcionalitzen la difícil si no impossible integració dels moviments contraculturals i de l'esquerra radical de les acaballes del franquisme dins del procés de normalització i de la política de consens engegat per la Transició. Això resulta patent en novel·les com *L'udol del griso al caire de les clavegueres* (1980), de Quim Monzó; *Complot* (1986), de Valentí Puig; *El cel de l'infern* (1999) i *No miris enrere* (2002), de David Castillo; *No parlis de mi quan me'n vagi* (2010), de Mercè Ibarz, o *La terrorista desarmada* (2002), d'Anna Vilaseca. Novel·les, com podem observar, que cobreixen un dilatat període de temps i que mostren una coherència pel que fa a la tipologia dels personatges, que van de la marginació objecta a la claudicació vergonyant.

En aquest paper ens volem ocupar d'un conjunt d'obres, encara no revisades per la crítica, que aborden la Transició des d'una òptica valenciana. I en aquest punt hauríem d'obrir un parèntesi explicatiu per a parlar, encara que siga breument, de les especificitats de la Transició al País Valencià. A les dinàmiques històriques generals de l'Estat espanyol, marcades pel pas d'una dictadura a un règim democràtic, al País Valencià s'afegia un procés propi articulat al voltant del projecte modernitzador impulsat pel valencianisme polític, que té en la figura de Joan Fuster el seu principal ideòleg. La modernitat anhelada pel valencianisme polític tenia, doncs, unes connotacions identitàries, centrades a recuperar l'autogovern valencià dins d'uns hipotètics Països Catalans. Es tractava, com resumí Alfons Cucó (2002), d'un projecte complementari i alhora distanciat del projecte estatal, que tenia com a preferències la reconversió industrial i l'establiment d'un model econòmic liberal i d'unes institucions democràtiques homologables amb els països europeus. El fracàs de les expectatives creades arran del caràcter restrictiu tant de la Constitució —que prohibia expressament la confederació entre autonomies, i doncs, amputava el projecte dels Països Catalans— com de l'Estatut, que en aprovar-se el 1982 optava per la via més limitada —la de l'article 143—, va ocasionar en les files del valencianisme polític un gran desencís. El procés de negociació de l'Estatut d'Autonomia va anar acompanyat d'una forta tensió entre les reivindicacions nacionalistes valencianes i la voluntat centralitzadora de les forces polítiques estatals, representades aleshores per la UCD. Els punts de discòrdia, com és ben sabut, giraven al voltant de la representació

simbòlica: la denominació de la llengua, de l'autonomia, de la bandera i de l'himne. A la lluita política, que l'esquerra nacionalista va acabar perdent, es va unir una altra batalla més cruenta, en forma d'atemptats per part de grups d'ultradreta, bé contra espais representatius del valencianisme (com ara llibreries o la Universitat de València), bé contra persones, com els patits per Joan Fuster mateix. Tot plegat ha passat a la història amb el nom de la «Batalla de València» (Flor 2009). La Transició valenciana, doncs, no va ser ni pacífica ni exemplar, sinó més aviat violenta i plena de claudicacions. L'últim episodi d'aquesta violència va ser l'ocupació militar de la ciutat de València la nit del colp d'estat del 23 de febrer de 1981. Fou l'únic lloc d'Espanya on això s'esdevingué.

2. LA TRANSICIÓ NOVEL·LADA

El corpus de novel·les que analitzarem abraça un llarg arc temporal, que va des de les escrites de manera contemporània a la Transició fins a l'actualitat. Presentarem els autors ordenats cronològicament, segons l'any de naixença. Més tard, mirarem d'extraure els canvis més significatius entre les diferents obres en relació amb el tractament que fan dels fets històrics. Deixarem fora de la nostra anàlisi obres que, tot i estar ambientades durant la Transició valenciana, no donen massa rellevància al context històric, que és el que ací ens interessa. És el cas de *La casa de les flors* (1998), de Joaquim González Caturla, i *Naïve* (2008), d'Emili Rodríguez-Bernabeu. En primer terme, ens ocuparem dels autors que van viure aquella etapa històrica. És el cas de Joan Oleza (1946). Més conegut potser com a professor i estudiós de la literatura vinculat a la Universitat de València, és autor de dues novel·les en català que giren al voltant de l'etapa de la Transició: *Tots els jocs de tots els jugadors*, del 1981, i *La vida infidel d'un Arlequí*, del 2009. Totes dues comparteixen, a més, un format genèric pròxim a la novel·la policíaca, que aleshores estava en voga a l'Estat espanyol, com a vehicle de crítica social, tal com ha estudiat Joan Ramon Resina (1997). Pel que fa a la primera, està escrita des de la proximitat als fets narrats. Es tracta d'una novel·la ambiciosa i extensa, amb una gran diversitat de personatges i narradors, que donen compte de la complexitat del moment, i que uneix a la seua voluntat de crònica una certa pruija experimental, hereva potser de

les tendències vigents en aquells temps en la narrativa valenciana. Narra l'assassinat de Jaume Centelles, dirigent comunista recentment tornat de l'exili, i pintor de gran anomenada. La seua mort se situa dintre dels moviments desestabilitzadors previs a l'aprovació de la Constitució del 1978. Al costat de la investigació policial, se'ns hi presenta abundant informació sobre el context polític del moment, especialment sobre el partit comunista i la lluita clandestina. Així, després dels tres capítols inicials, dedicats a la troballa del cadàver de Jaume Centelles i a l'inici de les recerques, el capítol quart es dedica a la manifestació d'homenatge als morts d'Atocha, el 26 de gener de 1977. Els cinc noms dels advocats assassinats hi apareixen consignats, així com l'arribada de Santiago Carrillo a la concentració. També hi apareixen les tensions al si del PCE davant de les demandes de descentralització del PCPV, que es fan evidents en l'homenatge a Joan Fuster després de l'atemptat que sofrí al seu domicili. Tot plegat apareix referit en la carta d'un personatge (Oleza 1981: 286) que, en un dels jocs metaficcional del llibre, signa com Joan Oleza:

Era l'any que s'encetà amb l'aplicació —o millor dit, la manca d'aplicació— dels acords de la Moncloa, i que es tancà amb la publicació al BOE, de la Constitució, amb la dissolució de les Corts i amb la convocatòria de noves eleccions. I en mig d'aquestes dues fites? Doncs, en mig no hi havia més que les seues conseqüències (les del pacte) i la seua preparació (la de la Constitució), tant se val com dir a la política del consens. En mig hi era també tota una història negra de desestabilització d'aquell primer any de democràcia (el Papus, Jesús Hadad, Tenerife, el Sant Fermí, la «razzia» sobre Renteria, l'atemptat sobre Cubillo, les morts de policies i militars...) una estratègia de tensió que no deixà intacte el pastís valencià, car fou l'any en què se sistematitzà i organitzà la violència feixista i anticatalanista.

Pel que fa a *La vida infidel d'un Arlequí*, publicada vint-i-set anys després de la primera, se'n pot considerar una continuació de l'univers temàtic. De nou són els esdeveniments sociopolítics de la Transició, ampliat ara fins als anys noranta, el nucli temporal de l'acció, i de nou el canemàs argumental s'estructura al voltant d'una intriga detectivesca, tot i que enriquida amb elements de la tradició de la novel·la psicològica, i si fílem

més prim, de la que n'és la més excelsa mostra en terres mallorquines: el *Bearn* de Llorenç Villalonga. En aquest cas les veus narratives es redueixen al personatge protagonista, Ramon Descós, periodista i escriptor, i a la seua filla Marcel·la. El nivell principal del relat es concentra en la trobada de tots dos a la casa pairal després de la misteriosa desaparició del pare, produïda vuit anys abans, coincidint amb la mort de la mare de Marcel·la. A través dels discursos dels dos personatges anirem reconstruint les biografies respectives. La part que ací ens interessa, per les seues derivacions polítiques, és la relativa a Ramon Descós, vinculat de nou, com el Jaume Centelles de la novel·la anterior, a la lluita antifranquista. La seua trajectòria personal il·lustra la de bona part dels intel·lectuals d'esquerra durant la Transició, ja que acabà assimilant-se a les exigències dels nous governants i renunciant als seus ideals utòpics. L'inductor de la traïció és Fernando Sila, personatge maquiavèl·lic que encarna l'ideari de la nova dreta, per al qual Ramon Descós treballarà com a secretari. Aquest personatge serveix a Oleza per a indagar en les intrigues polítiques del moment i per a radiografiar els canvis experimentats per la dreta espanyola des del franquisme originari fins al nou vernís tecnocràtic i pretesament desideologitzat. Fet i fet, Sila hi és vist pel govern de Felipe González com l'arquetipus «d'una nova espècie dretana, més financera que empresarial, més agressiva i cosmopolita, més moderna i laica, i sobretot més pragmàtica i menys doctrinària, ansiosa en tot cas d'arrabassar-li el poder al vell patriarcat franquista» (Oleza 2009: 211). Més tard, Descós marxarà a l'exili i es venjarà de la prepotència de Sila, redimint-se així de les indignitats que li feu cometre. Aprofitant la informació que havia acumulat en els anys al seu servei publica un informe que posa al descobert tots els negocis tèrbols en què es basa la seua fortuna. Les reflexions de Ramon Descós deriven ara i adés en una lúcida reflexió sobre la traïció de l'esquerra antifranquista als seus ideals revolucionaris, ja observat per Antoni Maestre (2015: 45-46) al seu estudi. Així, cap al final de la novel·la (Oleza 2009: 229-230), Descós confessa:

En la recomodació d'aquest país d'espadons i pronunciaments militars a la democràcia de supermercat que gaudim hem cremat massa somnis, potser. Ens desfèrem massa de pressa i amb massa eufòria dels parracs de la clandestinitat i vàrem tirar a córrer despullats per tal de fer-nos un lloc en els paradisos del consum que

Occident va obrir de bat a bat per a nosaltres en les grans superfícies comercials [...]. Ens sobrava, ens llastava ja, aqueixa cultura de la resistència que tan penosament havíem adquirit, sempre a la contra, i ningú ens cridaria mai més a participar en l'èpica de la història.

Tot i que l'única novel·la coneguda de Josep Bertomeu, *Capvespre*, fou publicada el 2016, l'autor pertany per edat a l'anomenada generació dels setanta. De fet, fou escrita el 1977, just l'any en què es clouen els fets narrats, que s'inicien deu anys abans. La seua és una proposta narrativa singular, ja que els components valencians de la generació del setanta, més proclius a la narrativa experimental o a la ficcionalització d'èpoques pretèrites, no mostraran massa interès per l'aproximació en clau realista a l'època que els pertocà viure. Es tracta d'una novel·la generacional, de caràcter autobiogràfic, sobre els universitaris valencians que van viure la seua joventut entre el tardofranquisme i la Transició. Igual que s'esdevé amb *Tots els jocs de tots els jugadors*, està animada per un cert component experimental, patent en el fragmentarisme estructural i estilístic. El present narratiu se situa al mes de juliol de 1977, amb l'esment explícit del tercer govern de la monarquia —el de les primeres eleccions, guanyades per la UCD d'Adolfo Suárez. La informació s'hi presenta de manera sintètica i integrada en el discurs del narrador principal, cosa que dona ja la pauta del tractament del context històric en tota l'obra. Un altre tret que hi podem rastrejar és la tirada cap al subjectivisme, resolt sovint en un monòleg de tipus poètic (Bertomeu 2016: 11):

Avui, 4 de juliol del 1977, ha mort Vladímir Nabókov. L'aparell de ràdio transmet un concert de Stravinski que no és *L'ocell de foc*. El tercer govern de la Monarquia ha donat a llum després d'alguns dies de difícil part. Els telèfons de Jordi, de Sergi, de Pilar no contesten. El metall és la Lolita de Stravinski, el cant funerari de Nabókov.

Aquest narrador, que comparteix la seua perspectiva amb alguns dels altres personatges, és un aprenent d'escriptor. Això explica que la mort de Nabókov hi aparega al mateix nivell que la constitució del govern d'Adolfo Suárez. I que es consignen a les seues pàgines la visita de Max Aub a València, el desé aniversari de la mort de John Coltrane o la publicació

de *Cien años de soledad*. Resulta també molt remarcable la semblança que s'hi fa de Vicent Andrés Estellés (Bertomeu 2016: 77-78). Tot i el caràcter el·líptic de les referències històriques, la vida dels personatges apareix contrapuntejada per diferents fites, com la marxa sobre el Puig del 1968, les eleccions municipals del 1977, i sobretot, les diferents activitats clandestines del grup d'amics, lligat a les Joventuts Comunistes, sovint reprimides per la policia franquista. La seua vida sentimental hi ocupa també un lloc determinant. En aquest sentit, resulta molt significativa aquesta reflexió desmitificadora del pretés alliberament sexual de la generació *progre* (Bertomeu 2016: 207-208):

La nostra generació ha estat un conjunt de gent amb un dèficit sexual molt gran i no solament amb un dèficit sexual, sinó amb una manca d'experiència tremenda, això és sorprenent, i sobretot en la gent que nosaltres coneixíem, en el cercle en què ens movíem, jo crec que les ties amb les quals hem eixit han tingut fins i tot més capacitat i iniciativa que nosaltres [...] perquè nosaltres estàvem molt castrats, amb molta timidesa.

La novel·la acaba amb una visió desencantada i melancòlica d'aquells anys de lluita contra el franquisme, que conjumina el fracàs de les expectatives obertes amb la Transició amb el lament per la joventut perduda i per la dissolució del grup d'amics.

Les primeres novel·les de Ferran Torrent (1951) se situen de ple en el període de la Transició i en els anys de l'hegemonia socialista al País Valencià, i tal com ha rastrejat Jaume Silvestre (2010) de manera eficaç, en van plenes d'al·lusions al pessimisme i el desencant, així com de crítiques a les claudicacions dels polítics socialistes. En aquestes novel·les —*No emprenyeu el comissari* (1984), *Penja el guants, Butxana* (1985), *Un negre amb un saxo* (1987) i *Cavall i rei* (1989)— Torrent adopta de manera decidida el gènere negre com a forma de denúncia de la situació de crisi que viu la societat valenciana del moment, com va fer uns anys abans Joan Oleza. Deixem que siga Jaume Silvestre (2010: 191) qui ho resumezca:

Les seues obres regalen l'oposició i la crítica envers les institucions, un sentiment que naix amb el desencís de la transició i especialment amb la democràcia. Per això, la novel·la negra

és l'instrument perfecte per atacar i denunciar primerament els silencis del PSPV i de la societat postfranquista i, més tard, la corrupció del PP.

Després d'una llarga trajectòria com a novel·lista, Josep Franco ambienta *Les potències de l'ànima* (1997) en el període de la Transició. És aquesta una novel·la d'aprenentatge de to irònic centrada en un psiquiatre que, des de la talaia dels quaranta anys, i després d'haver estat víctima d'una agressió que l'ha deixat tetraplègic, decideix escriure la crònica de la seua vida abans de posar-hi fi. Aquest final dramàtic pot ser llegit com una conseqüència de l'estat d'eufòria col·lectiva desfermat per la Transició després de tants anys de dictadura, ja que fou la seua eixelebrada vida sentimental —o potser fora millor dir sexual— el que dugué el protagonista a l'autodestrucció. En aquest sentit es podria vincular el seu fracàs personal amb el col·lectiu. En el capítol titulat significativament «Alegria!», el narrador compara la transició política amb la transició experimentada pels nuclis atòmics que evolucionen a un nivell màxim d'excitació, els quals, mitjançant l'emissió d'una radiació electromagnètica, adquireixen una forma diferent de l'anterior, més estable. En el cas de les transicions polítiques, aquesta radiació es manifesta en l'alegria col·lectiva que envaeix el cos social, que com l'energia atòmica, pot tindre uns efectes benèfics o devastadors. Els primers són descrits en termes més genèrics, referits a l'estat d'ànim col·lectiu. Els efectes negatius són més concrets, i al·ludeixen a l'especulació que es va apoderar de l'economia valenciana durant els anys posteriors a la Transició. L'altra conseqüència negativa de l'esclat de la Transició fou la violència desfermada per la ultradreta davant de les demandes d'autonomia política. La principal mostra són els atemptats patits per Joan Fuster, dels quals el narrador, natural de Sueca —com l'autor—, fou testimoni. Aquells atemptats li causen una pèrdua de confiança en la salut mental del poble valencià, i fan emergir el cèlebre desencant (Franco 1997: 120):

[...] aquella alegria boja començà a transformar-se en resignació o en desencant. Aleshores la gent hagué de tornar a la normalitat i va descobrir que darrere dels decorats subvencionats, darrere de les pancartes que reclamaven les utopies més belles o exigien la satisfacció de les necessitats més peremptòries, darrere de les

inauguracions rutilants i els grans projectes, darrere dels somriures tolerants i de les promeses, s'amagaven la niciesa, la vesania i la misèria ancestrals de la condició humana perquè, aprofitant la indulgència de les persones de bona voluntat, més de quatre personatges infames van creure que tenien dret a abolir totes les diferències i començaren pel coneixement perquè els testimonis de les persones intel·ligents i responsables els molestaven i els impediien actuar impunement, amb la mateixa llibertat que els ciutadans honrats.

Les potències de l'ànima parla també d'un tema recurrent en les novel·les sobre la Transició: l'assimilació al poder dels joves revolucionaris, que el narrador va conèixer tant de la mà d'alguns dels seus amics com en la seua pròpia pell.

Sens dubte l'autor que ha dedicat més esforços a novel·lar la Transició ha estat Francesc Bayarri. La primera novel·la que se n'ocupa és *L'avió del migdia* (2001). Es tracta de nou d'un relat generacional que narra l'evolució dels joves universitaris des dels ideals revolucionaris fins a la seua assimilació en el sistema democràtic. S'estructura en dos nivells narratius. El principal se situa el 1974, al poble de Santàngel, *fantàpolis* representativa de qualsevol poble de l'horta de València. La trama principal gira al voltant de l'organització d'una reunió al local del poble. De manera inesperada reben el permís de l'alcalde, però la irrupció de la Guàrdia Civil impedeix que es puguin dur a terme els seus plans d'actuació contra el règim. La segona línia temporal se situa vint-i-cinc anys després, el 1999. La mort d'Isabel Mateu, *la russa*, personatge que representa la generació dels militants de la resistència antifranquista i per tant la continuïtat de les idees republicanes, torna a congrega el grup d'amics. És en aquesta part, narrada en el capítol final, on es condensa el missatge ideològic de l'obra. El famós «desencant» s'hi manifesta explícitament a través del personatge d'Agustí, focalitzat de manera privilegiada al llarg de la novel·la. El mateix Agustí representa a la perfecció la pèrdua dels ideals revolucionaris juvenils. Després d'estudiar Filosofia i Lletres i exercir de periodista, acaba esdevenint un marxant d'art que es farà ric proveint la nova classe dirigent socialista dels quadres que ornaran els seus despatxos i salons. La segona novel·la de Francesc Bayarri que aborda el tema de la Transició és *Febrer* (2004). Tot prenent com a pretext el colp d'estat del 23-F a València, se'ns hi mostra l'atmosfera moral d'aquells anys de la mà, de nou, d'un grup

d'amics que bé podrien representar l'actitud desencantada de la burgesia liberal. La major part de l'obra s'ocupa de les relacions d'aquest grup, que mostra una actitud displicent i hedonista davant els esdeveniments polítics que determinen la trama. Un bon exemple d'això el trobem al relat de l'educació sentimental de Ferriol, personatge protagonista, que discorre paral·lela als esdeveniments polítics. La seua relació amb Àngela, iniciada amb «l'esvalot del referèndum que havia d'obrir les portes a la democràcia electoral», acaba cinc anys després, «quan els crits del carrer havien callat i l'únic murmuri que arribava, molt més subtil, era de desencís i de malestar» (Bayarri 2004: 17-18). La dictadura fa sentir també els seus efectes en el terreny de les relacions personals, tal com hem observat en la novel·la de Josep Bertomeu: «El poder, segons s'escoltava al carrer i es llegia en els articles i en els assajos de moda, s'havia instal·lat, en la seua expansió insaciable, sota els llençols de tots els amants» (Bayarri 2004: 18). El narrador hi fa referència al cèlebre llibre del sociòleg valencià J. V. Marqués, *¿Qué hace el poder en tu cama?*, que propugnava, com altres textos seus, una vida sexual que s'alliberara dels prejudicis inculcats pel nacionalcatolicisme. Algun dels membres del grup d'amics representa també, com molts altres dels personatges que estem analitzant, la claudicació de l'esquerra antifranquista. És el cas d'Isidre, a qui anomenen, irònicament, el «demòcrata pur», que passà de militar en l'anarquisme a exercir d'assessor d'un partit conservador. La tasca periodística de Bayarri es fa patent en els capítols finals del llibre, dedicats a narrar els fets i les implicacions del 23-F. Ferriol el viu molt de prop, per la seua condició de locutor de ràdio. A més de ser testimoni de l'entrada dels tancs a la ciutat de València i de l'ocupació militar dels punts neuràlgics de la ciutat, es va veure en la tessitura de llegir el ban militar, fet que li va ocasionar un gran malestar, en sentir-se còmplice de la traïció a la democràcia. La seua aquiescència resulta representativa de la de tota la societat. Tot passejant per la València ocupada pels militars, Ferriol du a terme una interessant reflexió (Bayarri 2004: 194), que palesa els estralls causats pel franquisme en la consciència moral dels qui el van patir:

Li semblava que València acceptava naturalment un castic. El colp feixista era la penitència pels excessos dels darrers anys des de la fi de la dictadura, quan la gent havia ballat sobre les runes de

la tirania, i havia omplit d'alegria els carrers, i havia exigit el món, tot el món, i l'havia exigit sense tardances, com ho havien fet en altres llocs amb més tradició. Ara tocava penar i per això cap veu no s'alçava per damunt dels tancs a defensar l'alegria.

La societat espanyola sorgida de la incipient democràcia, sembla dir-nos, no mereix viure en llibertat. El colp d'estat és el merescut càstig a l'esclat d'alegria propiciat per la Transició. A la fi, en un gir sorprenent, se'ns revela que tot el relat de la Transició no havia estat més que l'argument d'una pel·lícula, i els que crèiem que eren els seus protagonistes no eren més que figurants. Final perfectament postmodern i representatiu del moment històric que descriu, ja que, tal com observa Alberto Medina (2001: 55-56), la Transició coincideix amb l'adveniment de la postmodernitat, i doncs, de la societat de l'espectacle, o per dir-ho a la manera de Baudrillard, del simulacre. Amb *València sic transit*, editada el 2016, Francesc Bayarri retorna al seu tema predilecte. En aquest cas la Transició es troba subsumida en un període de temps més dilatat, que abasta des dels anys seixanta fins als noranta, tot resseguint —la inspiració autobiogràfica sembla evident— la peripècia vital de l'autor mateix. Això li permet parlar no sols dels anys anteriors i posteriors a la mort de Franco, sinó també de l'ascens i la caiguda del govern socialista al País Valencià, paral·lels d'altra banda als de la resta de l'Estat espanyol. *València sic transit* és una novel·la plantejada com un ajustament de comptes amb la deriva reaccionària de les expectatives oberres per la Transició, i narratològicament adopta la forma d'una confessió al davant d'un jutge absent, que bé podria ser la Història o l'autor mateix. Hi trobem repetits temes i opinions presents en les obres anteriors, i fins i tot algun personatge —seria el cas de Ferriol, protagonista de *Febrer*. Els fets històrics més rellevants del període —mort de Franco, eleccions, 23-F, victòria socialista, etc.— es fan també patents en la vida dels personatges de manera determinant. El cas més notori seria una vegada més el colp d'estat i la manca d'oposició civil, que marca un punt d'inflexió en la vida dels personatges (Bayarri 2016: 172):

Sí, hi ha un colp d'estat des de fa més de cinc hores. Un colp al qual ningú no li fa front. Les llums de les institucions civils han estat apagades; les portes tancades. La societat devastada no havia abandonat la devastació. La nit en què hem perdut la innocència.

Aquesta pèrdua de la innocència es fa palesa també en l'evolució del protagonista, que passa de ser un jove crític amb el sistema a treballar amb un antic company de lluites juvenils que ha grimpat en l'administració socialista fins a esdevenir assessor d'un director general.

Matar Joan Fuster (i altres històries), del 2018, és fins ara l'últim llibre de Francesc Bayarri. No es tracta d'un volum de ficció, sinó d'un recull d'investigacions periodístiques. Els set textos que el componen indaguen en diversos aspectes controvertits i no massa coneguts de la història recent dels valencians. Els que interessen per al propòsit d'aquest article són el primer —«Terroristes entre nosaltres»— i, sobretot, el segon: «Matar Joan Fuster». «Terroristes entre nosaltres» aborda l'existència d'una sèrie d'atemptats amb paquets bomba produïts entre 1987 i 1991, enviats a empresaris i executius. Algun d'aquests tingué lloc en terres valencianes. Els destinataris tenien, majoritàriament, alguna connexió amb el franquisme, i tot plegat fa pensar en una mena de revenja entre diferents famílies del franquisme, amb la complicitat de l'estament militar. «Matar Joan Fuster», per la seua part, és una investigació —la més completa publicada fins ara— sobre les circumstàncies que envoltaren l'atemptat patit per Joan Fuster en la matinada de l'11 de setembre del 1981. Després d'analitzar-ne el context històric i les fonts periodístiques i judicials, Bayarri conclou que les bombes que pretenien posar fi a la vida de Joan Fuster foren un acte de revenja dels atemptats duts a terme pel grup independentista Terra Lliure el dia anterior a València, Alacant i Barcelona. Les telefonades de grups d'extrema dreta anunciant que respondrien violentament a aquestes agressions així ho indiquen. No era, però, la primera vegada que Joan Fuster era objecte d'un atemptat amb explosius. Ja en va patir un pel novembre de 1978. Els d'ara, però, eren molt més potents i perillosos: buscaven matar-lo, i amb ell, la cara més visible del nacionalisme valencià. Tal com observa Bayarri, cal tenir en compte que l'atemptat de 1981 tenia lloc en un clima polític convuls, uns mesos després de l'intent fallit del colp d'estat del 23-F. I que era una baula més en la llarga cadena d'accions violentes que, com a la resta de l'Estat, tingueren lloc a terres valencianes durant els anys de la Transició (Bayarri 2018: 64):

No. A terres valencianes, els primers anys de la Transició no discorren tèbiament, com ho pinten els cronistes oficials. La violèn-

cia política és constant. I les víctimes, invariablement demòcrates, esquerrans, nacionalistes, universitaris, sindicalistes... Antifranquistes que han eixit als carrers per lluitar contra la dictadura.

El format periodístic permet a Francesc Bayarri formular de manera més extensa i matisada que en les novel·les els seus judicis sobre el context històric. Les novel·les, centrades en el desenvolupament d'una trama, en la creació d'uns personatges, i en definitiva, en la plasmació d'un estat d'ànim col·lectiu, propicien que l'anàlisi sociohistòrica s'apunte de manera sintètica. És per això que *Matar Joan Fuster (i altres històries)* complementa de manera molt eficaç la seua aportació al coneixement de la Transició valenciana.

Amb *L'infidel* (1999), Francesc Bodí confirma que la generació d'escriptors sorgida després de la dels setanta manté un interès més gran pel context sociohistòric que els seus predecessors. De fet, l'autor ja havia mostrat en la seua novel·la anterior —*Guerres perdudes* (1997)— la voluntat d'indagar en la memòria de la Guerra Civil. L'argument de *L'infidel* se centra a dissecar la psicologia d'Amadeu, un home en plena crisi dels quaranta. Les seues fites biogràfiques se sincronitzen, com ja hem vist en moltes de les obres anteriors, amb les de la història col·lectiva, que es desplega entre els anys de la Transició i els de la derrota electoral del PSPV, el 1995. El text presenta múltiples exemples d'aquesta connexió entre l'àmbit personal i el col·lectiu. Un dels més evidents el trobem al capítol sis, amb el paral·lelisme que s'estableix, com s'esdevenia en *Febrer*, de Francesc Bayarri, entre el calendari de la Transició i la relació sexual del protagonista amb la seua parella: «van fer l'amor per primera vegada el dia que es va legalitzar el PCE i per segona vegada el dia que Joan de Borbó va renunciar als seus drets a la corona i per tercera vegada el dia que la UCD va guanyar les primeres eleccions democràtiques» (Bodí 1999: 98). El punt més àlgid de la seua relació va arribar amb la fita transcendental dels Pactes de la Moncloa, que Amadeu i Maria bategen amb el paròdic nom de Pacte de Benimaclet, pel qual decideixen formalitzar la seua relació. Els paral·lelismes no acaben ací. La seua filla Aloma arribà amb la victòria dels socialistes, i la mort del pare i la separació, desencadenants de la seua depressió, coincideixen amb la fi de l'hegemonia socialista al País Valencià. *L'infidel*, des del seu títol mateix, expressa de manera reeixida el fracàs de

la Transició, tot posant èmfasi no en els ideals polítics, sinó en la manera com les expectatives juvenils van restar avortades en arribar a la maduresa.

L'última novel·la sobre la Transició valenciana que prendrem en consideració és *Quan caminàrem la nit* (2013), de Joanjo García. La pertinença de l'autor a la més recent fornada d'escriptors valencians palesa l'interès que el tema de la Transició segueix despertant en les noves generacions. *Quan caminàrem la nit* mostra aviat el seu alt contingut ideològic. Comença amb les cèlebres paraules de Tejero quan assaltà el Congrés dels Diputats el 23-F: «Todo el mundo quieto. Al suelo todo el mundo», i continua amb una reflexió sobre els dèficits de la Transició (García 2013: 5):

Els forats d'aquells tirs encara es poden veure hui al Congrés dels Diputats. No sé en virtut de quin afany conservacionista s'hi han deixat. Però, almenys jo, els entenc com una confessió amarga i involuntària que la democràcia naixia amenaçada, ferida i incompleta. Hi ha aquells forats al sostre d'un edifici. Uns forats que delaten uns oblits, unes incògnites i unes desmemòries voluntàries.

Sobre aquests oblits, incògnites i desmemòries, i sobre els efectes que han exercit en la vida íntima de les persones, és sobre el que tracta la novel·la. Joanjo García estructura la seua obra en dues línies narratives. La primera la protagonitza Jerry Dalmáu, i està ambientada en els anys noranta. En una carta escrita a la seua germana petita, Jerry intenta explicar-li els secrets que amaga la seua família. Des dels inicis Jerry estableix una misteriosa relació entre el colp d'estat i la història familiar, que sols es descobrirà al final. La generació de Jerry, representants de l'esquerra alternativa i valencianista dels noranta, es reconeix com una generació òrfena. Els seus pares, que impulsaren la Transició, no els serveixen com a referent, perquè fracassaren en la tasca de trencar amb el règim franquista i instaurar una veritable democràcia: «Cal posar fi al mite d'una Transició heroica i dramàtica. La generació dels pares fou una generació sense impuls. Quatre tirs a l'aire l'any 1981 i com estaven els carrers? On eren aquells manifestants valents. Ja ho va dir Tejero: "*Todo el mundo quieto*"» (García 2013: 110). Jerry és igualment dur en la crítica a la seua generació, representada per la cafeteria de la Facultat de Filosofia. Discuteixen sobre Althusser o Foucault, però davant de les mobilitzacions universitàries, mantenen una actitud distant i apàtica. Al final del llibre, però, Jerry assumeix

tots els dèficits de l'herència rebuda, i transmet a la seua germana que cal continuar lluitant pels seus ideals. L'altra línia temporal, situada en els anys setanta i narrada en tercera persona, se centra en els anys de formació del pare de Jerry, Miquel Dalmau. Hi descobrim que al darrere de la seua figura conservadora s'amaga un passat revolucionari, semblant al del seu fill. La posterior evolució ideològica del pare vers posicions conservadores il·lustra l'evolució general de l'esquerra espanyola des de l'antifraquisme fins a les polítiques del consens i les claudicacions davant de la *real politik*.

3. A MANERA DE CONCLUSIÓ

De l'anàlisi de les novel·les sobre la Transició valenciana podem extraure una sèrie de reflexions. La primera seria que l'interés pel tema coincideix cronològicament amb el moviment de recuperació de la memòria democràtica, que tingué l'apogeu entre els darrers anys del segle xx i la primera dècada del xxi. Així, la concentració més gran d'obres es produeix entre 1997, any de publicació de *Les potències de l'ànima*, de Josep Franco, i 2009, any de publicació de *La vida infidel d'un Arlequí*, de Joan Oleza. Entremig aparegueren *L'infidel* (1999), de Francesc Bodí, i *L'avió del migdia* (2001) i *Febrer* (2004) de Francesc Bayarri. Si hi pensem bé, aquest fet resultava inevitable, donat que la Transició determina de manera fèrria la manera com l'Estat espanyol ha gestionat la memòria de la Guerra Civil i el franquisme. La quantitat d'obres que se li dedica al període de la Transició és, però, molt inferior a la dedicada a la guerra i a la postguerra, potser com a efecte dels consensos bàsics que des d'aleshores presideixen la vida cultural espanyola, o potser per la manca d'èpica de la temàtica. La intensificació del corrent crític amb el relat oficial de la Transició, sorgit el 2011 arran del moviment del 15-M ha pogut influir també en l'interés pels narradors més joves com Joanjo García.

Pel que fa a l'aspecte temàtic, en les novel·les valencianes predomina una visió crítica del relat oficial de la Transició. Temes com el desencant o el sacrifici dels ideals revolucionaris de l'esquerra antifranquista en l'altar del consens democràtic hi ocupen un espai rellevant. Una part significativa de les novel·les se centren a analitzar com el context polític determinà la vida dels personatges. Sovint açò dibuixa un prototip generacional frustrat,

que ja apareixia en les primeres obres sobre el tema analitzades per Àlex Broch, que ell etiquetà com de «la fi de la progressia o la novel·la del desencant». De la mateixa manera que en l'òrbita col·lectiva, la vida íntima dels personatges també es veu frustrada per les desmesurades expectatives concebudes per la mort de Franco i l'arribada de la democràcia. L'herència de la dictadura, en definitiva, resulta massa allargada per a poder alliberar-se'n en l'àmbit de les relacions personals. Genèricament hi trobem una diversitat de tendències, representatives del moment de redacció. En bona part de les primeres novel·les, les escrites en els anys vuitanta —*Tots els jocs de tots els jugadors*, de Joan Oleza i les de Ferran Torrent—, el model seguit és el de la novel·la policíaca. El gènere negre es va manifestar com una eina idònia per a exercir la crítica social d'aquell temps convuls. Una altra tendència observable en aquestes primeres novel·les sobre la Transició és l'experimentalisme, present en les obres d'Oleza i Josep Bertomeu, deutors tots dos de la novel·lística dels anys setanta. A partir de finals dels noranta, tot coincidint amb el moviment de la recuperació de la memòria històrica, s'imposa el model canònic de la novel·lística contemporània: el realista-psicologista, que adopta sovint un format retrospectiu, on un personatge passa revista a la seua vida des de la talaia de la maduresa, amb una voluntat de passar comptes amb la pèrdua dels ideals juvenils. És el cas de *Les potències de l'ànima*, de Josep Franco; de *L'infidel*, de Francesc Bodí, i de *València sic transit*, de Francesc Bayarri. El mateix criteri es pot aplicar a la darrera mostra sobre el tema, *Quan caminàrem la nit*, de Joanjo García.

Ja en clau valenciana, fets determinants com la batalla de València, la violència de l'ultradreta, l'atemptat contra Joan Fuster i el 23-F són presents en moltes de les novel·les, fet que demostra la fonda i traumàtica petjada que deixaren, necessitada encara d'una renovada elaboració. Especial esment mereix la reincidència en l'evocació del colp d'estat del 23-F, amb l'eixida dels tancs als carrers de València com a fet culminant. Tot plegat ens remet al concepte de postmemòria de Marianne Hirsch. Els novel·listes valencians, encara que no visqueren directament els fets, com és el cas de Joanjo García, tenen la necessitat de reviure aquest episodi saturat de significat, que sembla remetre al trauma originari de la Guerra Civil, encara no prou elaborat en forma de dol i de reconciliació nacional.

Si considerem les novel·les de la Transició valenciana des del punt de vista del tractament de la història, potser seria pertinent aplicar-hi la distinció clàssica entre les dues formes bàsiques de la novel·la històrica, tal com les reformula Carlos Mata (1995: 38-39). Per a aquest autor hi ha, per una banda, les novel·les que componen grans quadres històrics, on es posa l'èmfasi més en el marc ambiental que en el desenvolupament de la trama. Un exemple en serien *El raïm de la ira* de Steinbeck o *Guerra i pau* de Tolstoi. Per l'altra banda, hi hauria les novel·les on importa més la trama que l'ambientació, on la informació històrica és donada a grans trets. Un exemple paradigmàtic d'aquesta modalitat seria la novel·la romàntica, a la manera de Walter Scott o d'Alexandre Dumas, on els breus capítols introductoris o els resums a manera de digressions constitueixen l'esquelet històric del relat. Creiem que, en general, és aquest segon el model triat pels escriptors valencians. En cap de les seues novel·les prima el context històric per damunt de les peripècies personals. La informació contextual s'hi dosifica de manera sintètica, mirant sempre de no interferir en la trama. Tanmateix, tal com he apuntat al llarg d'aquest article, la vida dels personatges resta sempre determinada pel context històric tan dramàtic que els tocà viure. La interdependència entre el context històric i l'individual es manifesta de diverses maneres en aquestes novel·les, però totes tenen en comú la frustració personal que domina la vida dels seus protagonistes, reflex inevitable de la frustració col·lectiva.

4. *Campo de los almendros* de Max Aub i *Enllà de l'horitzó* d'Enric Valor. Dues visions del final de la Guerra Civil a Alacant

I. UNA MATÈRIA HISTÒRICA INESGOTABLE

El final de la Guerra Civil a Alacant posseeix un alt valor simbòlic. En constitueix, indubtablement, un dels episodis més tràgics. I no precisament perquè s'hi produïra un gran nombre de víctimes. En comparació amb altres episodis de la guerra no fou així. El bombardeig del mercat d'Alacant, amb més de tres-cents morts, fou molt més sagnant. Tampoc no té gens d'importància estratègica, perquè la República ja feia setmanes que estava militarment sentenciada. Però al port d'Alacant es va viure el darrer acte del drama col·lectiu de la Guerra Civil espanyola, i la desventurada sort dels milers de republicans que s'hi acumulaven esperant inútilment l'arribada dels vaixells salvadors fou la mateixa de la Segona República espanyola. S'ha convertit en un lloc de memòria —Pierre Nora *dixit*—, i de memòria en disputa. Mentre que els guanyadors de la guerra hi han erigit un monumental homenatge a l'exèrcit espanyol, executat naturalment pels hereus del franquisme, els vençuts s'han hagut de conformar amb una placa commemorativa i un petit bust d'Archibald Dickson, capità de l'*Stanbrook*, el darrer vaixell que va poder escapar del setge feixista, obra de la Comissió Cívica per a la Recuperació de la Memòria Històrica d'Alacant.

L'agonia de la II República al port d'Alacant ha generat un important nombre de textos, tant memorialístics com ficcionals. Voldríem ací ocu-

par-nos de les novel·les de dos rellevants escriptors valencians que, en major o menor mesura, en donen compte: *Campo de los almendros* de Max Aub i *Enllà de l'horitzó* d'Enric Valor. Es tracta, en els dos casos, amb totes les matisacions que més endavant mirarem de fer, de dues novel·les documentades, que basteixen el seu univers ficcional amb materials provinents de la història. És per això que, abans d'endinsar-nos en l'anàlisi de les respectives obres hem d'acudir a les fonts documentals.

Tal com consignen historiadors tan fiables com Juan Martínez Leal, Manuel Tuñón de Lara, Enrique Cerdán Tato o Miguel Orts Montenegro,¹ entre els dies 26 i 28 de març de 1939, s'havien congregat a Alacant, de manera paral·lela a la caiguda de Madrid, les restes de l'exèrcit i de l'aparell estatal de la República, junt amb molta població civil que fugí de les previsible represàlies de les tropes i els nous governants que ja arriben. El resultat és una multitud que desborda el port i vessa sobre la façana litoral de la ciutat. Els edificis estan destruïts pels nombrosos bombardejos —setanta-un segons un organisme internacional d'ajuda sanitària— que castigaren la ciutat. La majoria, però, s'estreny contra el port, per tal de ser els primers a embarcar. Es creà una Junta d'Evacuació amb representants de totes les forces polítiques, per tal d'organitzar l'arribada dels vaixells, preparar la defensa del port i elaborar les llistes d'embarcament. A les onze del matí del 28 de març salpava rumb a Orà l'*Stanbrook*, amb 2 638 passatgers amuntats a les bodegues i a la coberta. Poc després de la mitjanit del dia 29 eixiria l'últim vaixell, el *Marítima*, reservat per a les autoritats polítiques, amb tan sols trenta-dos passatgers. La indignació i la desesperació de la gent va en augment. Esperen quasi dos dies en va. Els testimoniatges que han restat d'aquests dos tràgics dies narren fets duríssims. Sovintejaren els suïcidis —seixanta-nou segons el general Gambara, seixanta-vuit segons el general Saliquet, cent trenta-sis segons Larrañaga, dirigent comunista. Al capvespre del trenta de març entraren a Alacant les unitats del general italià Gastone Gambara, que acordonaren la zona amb l'ajuda dels quintacolumnistes de la Falange, que ja havien començat a prendre posicions. El dia 31 a la vesprada, davant de l'expectació

1. Em base en les versions presents al monogràfic «La guerra terminó en Alicante» de la revista *Canelobre* (1986). Especialment en les de Juan Martínez Leal i Manuel Tuñón de Lara. Vegeu, també, Enrique Cerdán Tato (1978: 5-11).

general, arriben dos vaixells nacionals: el *Vulcano* i el *Canarias*, des d'on desembarquen tropes nacionals. Foren disparades unes ràfegues intimidatòries des dels voltants del castell de Santa Bàrbara que produïren algunes víctimes. Vora les sis de la vesprada comencen a evacuar-se els refugiats, que són conduïts a un improvisat camp de concentració a les falces de la Serra Grossa, a dos quilòmetres d'Alacant per la carretera de València. És el que es coneixerà com a «Campo de los almendros», que dona títol a la novel·la de Max Aub que més tard comentarem. Vora les nou del primer d'abril ixen els últims refugiats del port. Les primeres a sortir del camp foren les dones, a diversos locals de la ciutat, sobretot cinemes. Al cap d'uns dies foren traslladats els homes, majoritàriament, al castell de Santa Bàrbara, la plaça de bous i, finalment, a camps de presoners, especialment el d'Albatera. Molts d'aquests presoners foren posteriorment condemnats o executats (Ors Montenegro 1990; Cerdán Tato 1978: 13-56).

Passem ara a analitzar les novel·les *Campo de los almendros*, de Max Aub, i *Enllà de l'horitzó*, d'Enric Valor. Abans d'endinsar-nos en cadascuna, caldria destacar alguns dels trets que comparteixen. Cap dels dos autors visqué els fets narrats directament, tots dos es basen, doncs, en testimoniatges de supervivents o en versions escrites. Cap de les dues se centra exclusivament en els darrers dies de la República a Alacant, sinó que estenen la seua peripècia argumental a un període major de temps. I, finalment, ambdues s'integren en un cicle novel·lístic. En el cas d'Aub, com és ben sabut, sota el títol genèric d'*El laberinto mágico* abasta la totalitat de la Guerra Civil, amb diverses localitzacions espacials, concentrades, sobretot, a València i Madrid. El *Cicle de Cassana* d'Enric Valor, per la seua part, dibuixa un arc temporal més ampli, que va des de 1916 fins a 1936, i se circumscriu essencialment a les terres meridionals del País Valencià. De les tres novel·les que l'integren —*Sense la terra promesa*, *Temps de batuda* i *Enllà de l'horitzó*— les dues darreres ficcionalitzen els esdeveniments de la Guerra Civil espanyola (Espinós 2011). És en aquestes, doncs, que centrarem el nostre interès.

2. CAMPO DE LOS ALMENDROS

Campo de los almendros és la darrera novel·la del cicle narratiu *El laberinto mágico*. Les sis novel·les i diverses narracions que l'integren pa-

lesen una explícita voluntat de testimoniatge. Tal com assenyala Francisco Caudet a l'estudi introductori de l'edició crítica de l'obra, «*Campo de los almendros*, como el resto de *Laberinto*, es un antídoto contra la amnesia histórica» (Caudet 2000: 93). Aub tenia una concepció molt autocrítica del realisme, i era conscient de l'inevitable perspectivisme, de la subjectivitat irreductible de tot discurs narratiu amb pretensions historicistes. En un dels seus quaderns de notes, estudiat per Caudet (2000: 45), trobem les reflexions següents:

¿Historia? ¿Novela? Ni lo uno ni lo otro. No hay historia que no tenga algo de novela, y al revés. El solo documento no es historia sin interpretación. ¿Qué me lleva adelante?, ¿lo sucedido o lo inventado? ¿los hechos o los personajes? Siempre quise atener éstos a aquéllos, por lograr imposibles.

Que troben l'eco en l'afirmació de Templado, *alter ego* predilecte de l'autor, a *Campo de los almendros*: «Los únicos documentos fehacientes: las novelas» (Aub 1968: 413).

I així és. Tot i fer ús dels privilegis imaginatius del novel·lista, Aub és sempre —amb molt poques excepcions— un cronista fidel dels esdeveniments. La seua pròpia experiència i la d'altres persones que visqueren la guerra nodreixen vitalment el *Laberinto*. El seu valor històric ha estat reconegut àmpliament per la crítica. N'hi ha prou amb citar l'opinió de l'historiador i amic de Max Aub, Tuñón de Lara (1984: 67), per a il·lustrar-ho:

Si un día, por cataclismo o por artes diabólicas, desapareciesen archivos, hemerotecas, documentos de lo que fue la tragedia española del 36 al 39, bastaría con el *Laberinto mágico* para que el recuerdo de aquello siga vivo.

Podem considerar, doncs, *Campo de los almendros*, com la resta del *Laberinto mágico*, com una novel·la històrica, en el sentit ampli del terme, en tant que es troba indestruïblement lligada amb la història contemporània de l'autor, i neix amb la voluntat de ser-ne una crònica ficcionalitzada.

Com que fou la darrera, bé podem dir que és la més documentada dels sis *Campos*. Entre quinze i vint anys passà l'autor recopilant testimo-

niatges en els seus quaderns.² Aquesta diversitat de perspectives després es reflectiran en la polifonia de la novel·la. *Campo de los almendros* és el gran mural de la tragèdia del port d'Alacant. Novel·la coral, poblen les seues pàgines una nombrosa galeria de personatges, reals i inventats, que conformen un tot absolutament creïble i profundament humà, i dibuixen, en definitiva, un «cuadro fiel de unos días perfectamente determinados», segons diu el mateix Aub en una carta a Tuñón de Lara (Caudet 2000: 49). Aquesta diversitat de veus socials no ens ha de fer oblidar la presa de posició de l'autor, i per tant, l'inevitable autobiografisme que presideix l'obra: els discursos i les peripècies vitals dominants són els de les forces progressistes, amb un cert predomini de la classe mitjana, intel·lectual, cosa que confereix versemblança a l'elevat to conceptual d'algun dels diàlegs. *Campo de los almendros*, com la resta de les novel·les del *Laberinto mágico*, és, a més d'una novel·la històrica, una novel·la d'idees, en què el «médico cojuelo» Julián Templado i el malaguanyat escriptor Vicent Ferris fan de portaveus preferents de l'autor.

La primera part de la novel·la, recordem-ho una vegada més, narra els quinze darrers dies de març a València, tot descrivint l'ambient caòtic, de campe qui puga, del final de la República. El tema dominant a les converses és el colp d'estat casadista. Al final d'aquesta primera part, emmarcada entre el 28 i el 30 de març, narra la fugida a Alacant dels principals personatges, on diuen que hi haurà vaixells per a tots. La segona part segueix els personatges que eren a València —amb Vicente Dalmases, Julián Templado, Paulino Cuartero i Vicente Ferris com a més importants— i algun que era a Madrid —Asunción— cap a Alacant. Els primers arriben la matinada del 29; Asunción, uns dies abans. L'acció externa, centrada en aquest dia 29, i descomposta en múltiples escenes, allarga i tensa el fil de la narració, expressant amb la dilatació temporal la desesperació dels protagonistes. Com ha indicat Ignacio Soldevila (1973: 105-106), dos *leitmotifs* unifiquen la dispersió argumental: l'espera dels vaixells i la confecció de les llistes

2. Tal com observa l'autor mateix: «De esta última novela del ciclo, *Campo de los almendros*, podría darme el lujo de decir que hace quince o veinte años que la estoy escribiendo. ¡Es verdad! A medida que me encontraba con alguien, con alguna persona que había vivido en Alicante esos tres últimos días de la guerra, le preguntaba cuál había sido su experiencia. Si esto es escribir, pues entonces tardé quince años en escribirla» (Rodríguez Monegal 1968: 43).

d'embarcament. L'aparició recurrent dels personatges abans esmentats i algun més contribueix també a conferir unitat al conjunt. Aquests personatges ficticis es barregen amb d'altres de reals que ocupen un lloc menor però fonamental en la concepció històrica de la novel·la. Amb l'arribada de les tropes italianes arriba la desolació més absoluta, que té en la sèrie de suïcidis la seua expressió més dolorosa. Més tard se'ns narrarà l'eixida al camp de concentració que dona títol a l'obra. La tercera part se centra en l'estada al «Campo de los Almendros», el trasllat dels presoners a la plaça de bous, a un quarter, i finalment al Camp d'Albatera, on es crea una «Comisión Calificadora» que tot seguint les acusacions dels falangistes i la resta de les forces vives determinava el retorn dels presoners als seus llocs d'origen per a ser ajusticiats.

Aquest són, molt resumits, els fets narrats. Com podem observar, se ceneixen al discurs històric que abans hem exposat. Aquesta voluntat de fidelitat a la història és reforçada mitjançant encertades pràctiques intertextuals. Així, per posar-ne uns exemples, se'ns hi transcriu documentació interna del responsable militar del Camp dels Ametlers o documentació jurídica del quarter. Sobre aquest fons històric es dibuixen múltiples drames personals, que el novel·lista encerta a transmetre'ns versemblantment, amb una tècnica innovadora en què cada cas particular esdevé una peça més del gran mosaic del final de la Guerra Civil espanyola. Max Aub emprendre a tots els *Campos*, i especialment a aquest darrer, una actualització del realisme, que beu de les fons del periodisme d'investigació, del melodrama, del cinema i del teatre (Caudet 2000: 76-88). Especialment rellevant ens sembla la petjada cinematogràfica (Martín 2003). La successió d'escenes juxtaposades, inspirada en el muntatge cinematogràfic, i fermament recolzada en uns diàlegs esmolats i vius, resulta una tècnica òptima per a reconstruir, de manera emotiva i intel·ligent alhora, la trista epopeia del port d'Alacant.

3. ENLLÀ DE L'HORIZÓ

En l'entrevista concedida a Rosa Serrano, Enric Valor assenyala l'origen autobiogràfic de les seues novel·les sobre la Guerra Civil (Serrano 1995: 75-76):

Estiuejant em va agafar a Castalla el colp d'estat del general Franco. El febrer de 1937 em van mobilitzar i vaig anar al Regiment 10, que era el meu de 1932, en el quarter de Benalua d'Alacant. Després m'enviaren a Gandia d'instructor com a suboficial provisional. [...] A Gandia vaig entrar en la 4a. Brigada. [...] Vaig romandre en l'exèrcit republicà fins al 31 de març de 1939, en què ens n'anàrem a casa derrotats. Vaig complir fidelment en tot allò que em manaren i vaig passar per moltes experiències, sobretot en la defensa de la costa; però no vaig estar mai en primera línia de foc, per bé que, tanmateix, la meua llarga permanència en files em va permetre conèixer detalladament el tema de la guerra com per a poder escriure la meua extensa novel·la *Enllà de l'horitzó*.

La primera novel·la sobre la contesa, *Temps de batuda*, se centra en l'estiu del 36, i narra els esdeveniments prerevolucionaris esdevinguts a Cassana —la seua Castalla natal—, que efectivament participà de manera activa en la col·lectivització agrària que s'estengué per totes les terres meridionals valencianes; tant és així que durant la guerra fou coneguda significativament com «la roja». Com a anècdota, cal dir que el seu aeròdrom fou l'últim reducte militar de la República. El narrador-protagonista és Frederic Genovart, senyor arruïnat que, després d'una etapa de conscienciació proletària a les fàbriques d'Elda, retorna al poble i es compromet amb la causa revolucionària. Frederic, *alter ego* de l'autor, hereta un mas de sa tia. Va amb sa mare i la germana a passar-hi l'estiu del 36, i resta fascinat per la bellesa del paisatge i de les formes de vida tradicionals. Aquesta fascinació per la terra —constant en l'obra de Valor— assoleix el cim en la idíl·lica relació amb Ireneta, la filla de David, propietari del veí mas de Mascabrer. L'idil·li, l'ègloga, tal com explica Joan Oleza (1997), serà interromput pel pas inexorable de la història: l'alçament militar de Franco. Quan acaba l'estiu, i amb l'estiu el temps de batuda del blat, comença per a Frederic una altra batuda: ajudarà a organitzar la col·lectivitat agrària i, més tard, s'allistarà en l'exèrcit.

La tercera i darrera novel·la de la trilogia, *Enllà de l'horitzó*, que és la que ens ocupa, relata precisament l'experiència bèl·lica de Frederic al front de Terol i el retorn a Cassana, on treballarà activament en la col·lectivitat i coneixerà la camarada Palmira, contrapunt carnal de la idealitzada nimfa muntanyenca. Les anades a Alacant, els treballs al centre de reclutament

d'Albaida, els darrers moments de la guerra i la fugida al grau de Gandia des d'on aconseguirà fugir cap a l'exili complet, de manera esquemàtica, la seqüència argumental. Abans de centrar-nos en la versió valoriana del final de la guerra a Alacant, hem de fer algunes consideracions sobre el paper de la història a la seua narrativa, posant-ho en relació amb la seua adscripció genèrica.

Els crítics valorians (Escrivà 1991; Oleza 1997; Iborra 1997) han ressaltat la importància que la història juga en la seua narrativa última. Valor és el primer escriptor valencià contemporani de llengua catalana que fa de la pròpia realitat històrica matèria novel·lesca, a la manera realista decimonònica. Aquest tronc realista, però, està empeltat amb altres models narratius que confereixen a la seua obra madura unes característiques molt peculiars. El model genèric bàsic de les novel·les de la Guerra Civil —*Temps de batalla* i *Enllà de l'horitzó*— és, al nostre parer, la *bildungsroman*. L'educació sentimental i ideològica del jove Frederic Genovart hi resulta determinant. Pel que fa a la primera, el seu aprenentatge amorós passarà per la recerca de l'amor pur amb la idealitzada Irene, que complementarà amb la relació carnal amb la miliciana Palmira i les aventures amb la casta senyora Càndida i l'amiga de la infància, Mariu. Pel que fa a l'aprenentatge ideològic, la seua evolució anirà, com ja hem observat, des de la seua condició inicial de propietari rural fins a la presa de partit per les ideologies proletàries, que situa el seu pensament en un terreny eclèctic, entre el comunisme, el panteisme naturista i el krausisme. Tot i això, conservarà un cert orgull de nissaga, que alternarà amb una mala consciència per la seua procedència senyorívola. Un altre component genèric d'ambdues novel·les és el del melodrama, patent, d'altra banda, en tot el *Cicle de Cassana*. Important ens sembla també, en el cas d'*Enllà de l'horitzó*, la influència de la novel·la d'aventures. A la seua part final, que és la més atapeïda d'esdeveniments, els fets històrics són succintament resumits a l'inici de cada nova peripècia del protagonista. I encara afegiríem, tot i el seu caràcter menor i ocasional, la petjada rondallística. La petjada fulletonesca —melodramàtica o aventurera— i rondallística amara les novel·les de la Guerra Civil de Valor d'un cert idealisme, patent sobretot en la configuració del personatge protagonista, més a prop de vegades dels herois romàntics que dels realistes.

La supeditació del realisme bàsic del *Cicle de Cassana* en general i de la novel·la que ens ocupa, *Enllà de l'horitzó*, en particular, a les conven-

cions genèriques que hem intentat resumir, resulta determinant en el seu tractament de la referencialitat històrica. Aquesta, a *Enllà de l'horitzó*, es troba preferentment al servei de la peripècia vital del protagonista. Sols quan aquest s'hi troba plenament involucrat se li dedica una atenció preferent, com en el cas dels treballs de la cooperativa agrícola, de la batalla de Terol i, com veurem a continuació, del bombardeig d'Alacant. El seu interès primordial no és, ens sembla, mostrar la diversitat i complexitat de la societat del moment, tot i que en moments puntuals li dedique unes pàgines, sinó tot seguint els paràmetres de la novel·la d'aventures i de formació, emmarcar convenientment les discretes heroïcitats de Frederic Genovart. És el cas de la reunió al local del Partit Comunista d'Albaida, al capítol XIX, on es debat el colp de Casado. Fins i tot s'hi transcriuen fragments del seu discurs, en un exemple d'intertextualitat amb intenció verista, com la que adés hem vist en Max Aub. En termes generals, com ha observat Tomàs Llopis, la polifonia de *Sense la terra promesa* minva a *Temps de batuda* i *Enllà de l'horitzó*, empesa pel canvi de la focalització múltiple del narrador heterodiegètic a la focalització interna del narrador autodiegètic, omnipresent en els seus comentaris i valoracions. Això no vol dir que a les novel·les de la Guerra Civil Valor no intente mostrar diversos punts de vista davant de la problemàtica històrica —conservadorisme comprensu de mare i germana, representants del senyoriu decadent; recels dels camperols al canvi, tipificat per David; socialisme individualista, encarnat per Llorenç Bodí; liberalisme de Joan Monlió i Albert Mauri, etc.—, però sempre filtrats per la mirada de Frederic Genovart. És aquesta una qüestió que requeriria un tractament més detingut, però que miraré d'il·lustrar amb dos exemples. El primer és el bombardeig del 25 de maig de 1938 del mercat central; el segon, l'episodi que centra l'atenció d'aquest article: el del port d'Alacant. Pel que fa al primer, l'atenció que li dedica Valor no és gratuïta. Es tracta del més intens bombardeig dels molts que patí la ciutat. Hi moriren entre 250 i 300 persones (Cerdán Tato 1986: 74-80). Enric Valor situa el seu protagonista al bell mig del desastre, i això fa que ens el descriga detalladament al llarg de vuit intenses pàgines, d'un realisme esfereïdor. Vegem-ne un fragment (Valor 1991: 227-234):

[...] vam sentir les primeres grans explosions darrere nostre, en l'enorme cobert que havíem deixat arrere, on pul·lulaven potser

més de mil persones entre les parades, devers la part que donava a Sant Vicent, i quasi a l'acte, quan Bresquilla saltava a la vorera de l'altra banda, de reüll vaig veure, tot sentint un esgarifós xiulet, una flama blavíssima damunt un carret de plàtans a vint o trenta metres. Tot d'una la segona fortíssima explosió féu brumir la metralla vora les orelles, i l'ona expansiva ens llançà contra la paret. Tres o quatre persones que corrien amb nosaltres caigueren tot voltant-me, i, en el terra, mig atabalat i adolorit, em vaig quedar immòbil uns moments. Un altre seguit d'explosions va sacsejar amb les seues ones expansives tots els voltants, i després cessaren els motors potentíssims dels avions i es sentí més clarament una espantosa cridòria mentre en vam romandre a prop.

L'episodi de l'*Stanbrook*, en canvi, és narrat en clau de novel·la d'aventures. Un company de Frederic, Toni el Senyalat, alt càrrec del partit comunista de Cassana, aconsegueix embarcar-hi amb l'ajut d'una corda llançada pel seu germà Joan (Valor 1991: 517-518):

La corda no va arribar a les seues mans la primera vegada. El moviment del buc sortosament era quasi imperceptible. I una altra volta! I una tercera! Llavors, Toni pogué copsar-ne el cap.

Alguns testimonis —potser eren mariners— recomanaren:

—Agafa't fort i posa els peus de pla al davant!

—Deixa't anar! —xisclàrem nosaltres.

—Ja és lluny; no en tindràs una altra ocasió —va dir un home vell.

Ho féu, i no s'estavellà contra el costat del vaixell, em pense que per pur atzar. Es va sentir un impacte sec —degué ser de les soles o els tacons— i ell perdé la positura, colpejà quasi d'esquena contra el buc i restà penjant aferrat al cap de la corda. Jo em temia que no pogués resistir-ho amb la seua mà ferida. Joan —llavors ho demostrà— era un home molt musculós, d'una força extraordinària, i a poc a poc el va hissar un bon tros fins que altres mans es veu que l'aidaren, sens dubte amb molta dificultat.

Una prova de l'èmfasi més gran posat en el vessant novel·lesc que en el component històric a *Enllà de l'horitzó* la tenim en el fet que Valor comet un error, segurament deliberat, donada la rigorosa documentació a què sotmetia les seues narracions, en l'hora de sortida de l'*Stanbrook*: la situa al capvespre, vora les vint hores, quan en realitat salpà a les onze del

matí. Potser ho fa perquè li venia bé per al desenvolupament de la trama. D'aquesta manera, sense temps morts, Frederic i Pere intenten embarcar de seguida al *Marítima*, que salpà poc després de mitjanit del dia 29 de març. En no aconseguir-ho, abandonen el port. La manera esquemàtica com aquest és descrit resulta molt significativa de la supeditació del marc històric a la trama novel·lesca: «La major part dels militars i civils en aquell port sense vaixells de socors que facilitassen l'èxode, estaven sobreexcitats o decebuts i molts d'ells començaren a dubtar de tot i de tothom» (Valor 1991: 519). El port ja no li interessa per a les aventures del seu protagonista, que emprén una fugida que el durà al Grau de Gandia, des d'on embarcarà cap a un destí incert.

4. LA MEMÒRIA NECESSÀRIA

Tant a *Campo de los almendros* com a *Enllà de l'horitzó*, el model narratiu se situa entre la crònica i la novel·la. En els dos autors, la imaginació dona vida a les dades històriques, creant uns personatges amb vida pròpia. Dintre de la vella dicotomia història-ficció, ens sembla que Aub té una més explícita voluntat de testimoniatge, i això el fa ser més estricte a l'hora de mantenir-se fidel als fets i mostrar-los en tota la seua complexitat. És per això que considerem que Aub du a terme tant a *Campo de los almendros* com a la resta de novel·les d'*El Laberinto mágico* una reformulació de la novel·la històrica d'una gran modernitat formal, basada essencialment en la renovació del realisme mitjançant la seua hibridació amb el llenguatge cinematogràfic i teatral, sense renunciar a certes dosis melodramàtiques. Valor, en canvi, adopta una estètica més clàssica, empetant a *Enllà de l'horitzó* el model realista bàsic amb el de la novel·la de formació i de fulletó —d'aventures o rosa—, i amb ocasionals remissions a la tradició rondallística. Aquests elements fulletonescs i rondallístics fan que les seues novel·les de la Guerra Civil pequen d'un cert idealisme d'arrel romàntica. Cal considerar, però, que la trilogia de Valor —el *Cicle de Cassana*— s'insereix dintre d'un context, el de la novel·la en català al País Valencià, absolutament orfe de tradició realista. És per això que la seua obra hi adquireix una significació especial, en tant que instauradora d'un model que ha resultat força fecund en la literatura valenciana actual.

En tots dos casos, però, es tracta d'escriptors compromesos amb el seu temps, que han fet de l'exercici literari una lluita contra l'oblit. En aquests temps de recuperació de la memòria democràtica del nostre passat més recent, dintre del qual la Guerra Civil ocupa un lloc central, l'obra d'aquests dos grans escriptors valencians ens resulta, certament, imprescindible.

5. La pervivència de la postmemòria en la narrativa hispànica actual: *Un home que se'n va* i *El monarca de las sombras*

I. LA RESISTÈNCIA A LA MEMÒRIA

Fa uns anys vaig dedicar un article a estudiar la poesia hispànica de postguerra des de la perspectiva de la teoria dels polisistemes (Espinós 2006). Hi defensava la idea que les literatures hispàniques constitueixen un clar exemple de polisistema, segons el model proposat per Itamar Even-Zohar (1979). Els sistemes que l'integren —el castellà, el català, el gallec i el basc— comparteixen una sèrie de trets comuns a causa de la seua inclusió en un mateix context historicopolític, però conserven un grau variable d'autonomia basada en la seua particular tradició literària. Cert que la meua perspectiva no pretenia descobrir cap mediterrani, sinó evidenciar la necessitat d'una visió més integradora i pluricultural de l'Estat espanyol. En aquell paper vaig aplicar aquesta hipòtesi de treball a la poesia de postguerra. En aquest voldria seguir aquesta línia d'anàlisi aplicant-la a la novel·lística hispànica recent, i més en concret, al tema de la postmemòria de la Guerra Civil espanyola i el franquisme. Caldrà, primer de tot, definir les línies generals del concepte de postmemòria.

Com ja sabem, és Marianne Hirsch qui ha encunyat i popularitzat el concepte de postmemòria, que s'ha revelat molt útil per a comprendre la manera com les generacions posteriors a la que ha patit una experiència traumàtica assimila i elabora la memòria dels seus progenitors. Aquesta

memòria mediatitzada necessita sovint la mediació artística per a ser expressada. Ficcions, memòries i testimoniatges són vies habituals d'al·ludir a la pèrdua innumerable dels descendents (Hirsch 2008: 106-107):

Second generation fiction, art, memoir, and testimony are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma. They are shaped by the child's confusion and responsibility, by the desire to repair, and by the consciousness that the child's own existence may well be a form of compensation for unspeakable loss. Loss of family, of home, of a feeling of belonging and safety in the world «bleed» from one generation to the next.

Pèrdua de la família, de la casa, del sentiment de pertinença i de seguretat (Hirsch 2008: 112). Són idees que ens parlen, alhora, de la necessitat i de la dificultat de recordar una herència traumàtica. Tot i que ha estat un concepte aplicat en primer terme a l'experiència de l'Holocaust, ha gaudit després d'una gran acceptació entre els estudiosos de les petjades traumàtiques presents en la transmissió intergeneracional d'altres guerres o dictadures, com ara les d'Amèrica del Sud en la segona meitat del segle xx o la Guerra Civil espanyola. És en aquest darrer context on pretenem situar-nos, ja que voldríem aplicar el concepte de postmemòria a dues obres recents produïdes en el marc del polisistema literari hispànic. Una, procedent del sistema català, *Un home que se'n va* (2014), de Vicenç Villatoro; i una altra del sistema castellà, *El monarca de las sombras* (2017), de Javier Cercas. Tots dos són autors que s'integren dintre de la generació dels nets dels que van patir directament l'experiència de la Guerra Civil —Villatoro naix el 1957; Cercas el 1962—, és a dir, aquella que en l'àmbit hispànic va posar en marxa, a finals del segle xx, el procés de recuperació de la memòria històrica que el pacte de silenci de la Transició havia reprimit. Les onades causades per aquell *boom* reivindicatiu arriben encara, tot i que afeblides, fins a l'actualitat. Cal remarcar que aquest afebliment s'ha produït potser en l'àmbit artístic, però no en el sociopolític. La plèthora de novel·les, obres teatrals i pel·lícules produïdes entre finals del segle xxi i inicis del xxi ha minvat a hores d'ara, tot i que segueixen apareixent aportacions rellevants —les dues que comentem en serien un exemple,

no l'únic certament. Tanmateix, la demanda de canvis significatius en la gestió política de la memòria franquista continua ben viva. La problemàtica resignificació del Valle de los Caídos o la polèmica a l'hora d'eliminar els monuments o el nom dels carrers franquistes demostra que la mala gestió política de la memòria de l'enfrontament bèl·lic s'ha perpetuat en una inacabable guerra de símbols.

Tant *Un home que se'n va* com *El monarca de las sombras* són la resposta artística a la transmissió de la memòria traumàtica de la Guerra Civil espanyola i la posterior dictadura en les famílies dels autors respectius. Això resta patent en el lloc que les obres ocupen en la trajectòria creadora dels autors. No és la primera vegada que Villatoro i Cercas aborden el tema de la memòria democràtica al llarg de les seues carreres, però fa la sensació que les seues obres anteriors eren una mena de preparació, aprenentatge o rodeig del tema que realment els interessava: el de la memòria familiar. Així, en el cas de Villatoro, les novel·les *La claror del juliol* (1997) i *La ciutat del fum* (2001) apunten ja alguns dels temes que ara desenvoluparà de manera més extensa i madura, i entre ells, preferentment, la voluntat de comprendre les raons de tots els personatges implicats i d'indagar en els seus orígens. En el cas de Cercas, *Soldados de Salamina* (2001) i *El impostor* (2014) són les obres prèvies. Ens detindrem en la primera, per la gran relació que guarda amb *El monarca de las sombras*. *Soldados de Salamina* constituí un important èxit editorial, i marcà un punt d'inflexió pel que fa a la popularitat del moviment de recuperació de la memòria històrica, en ser assimilat pel discurs de la dreta espanyola, hereva del franquisme, que la instrumentalitzà per a modernitzar les seues posicions revisionistes, tot modulant-les vers una certa «equidistància» dels bàndols en conflicte. No podem ara detindre'ns en el tema, però cal recordar que *Soldados de Salamina* conta com l'escriptor i ideòleg falangista Rafael Sánchez Mazas se salva d'un afusellament al Colell, quan l'exèrcit republicà, a les acaballes de la guerra, marxava ja cap a l'exili. La recerca d'un soldat republicà —Miralles— que presumiblement li salvà la vida en no denunciar-lo i la narració del procés d'escriptura de la novel·la en completen l'argument. Aquest esquema narratiu es repeteix en *El monarca de las sombras*, sols que la creació d'un heroi republicà és ara substituïda per un de falangista —Manuel Mena, besoncle de Cercas. Aquesta idea apareix explícitament en *El monarca de las sombras*, formulada pel

personatge de David Trueba, el director de la versió cinematogràfica de *Soldados de Salamina*: «ahora comprendo que en *Soldados de Salamina* inventaste un héroe republicano para esconder que el héroe de tu familia era un franquista» (Cercas 2017: 43).

La lectura d'*Un home que se'n va* i *El monarca de la sombras* dona moltes pistes sobre les reticències dels autors a afrontar el tema. La seua indagació en el passat familiar els resulta una experiència dolorosa i a la vegada indefugible, que sols poden emprendre en la maduresa, quan és arribat el moment de fer balanç del que ha estat la seua vida. Així, a l'inici d'*Un home que se'n va* (Villatoro 2014: 60), el narrador ens confessa que vol escriure el seu llibre per donar resposta als motius que empenyeren el seu avi a abandonar el seu poble, Castro del Río, l'estiu de 1950:

Per què ara, precisament, entre els cinquanta i els seixanta, intento reconstruir la vida del meu avi? Perquè encara són vius els que recorden. Perquè encara són vius els que ho poden voler llegir, els que el volen recordar com una part de la seva vida, el meu pare, sobretot. Perquè m'explicaran coses, encara. Perquè així l'entendré i potser m'entendré: hi ha una edat que t'adones que ets moltes coses que no has triat, que has rebut en herència, i vols saber d'on has heretat.

Aquest fragment sintetitza el sentit darrer de la seua escriptura: la voluntat d'entendre l'herència del seu avi li resulta essencial per a entendre's a ell mateix. I si existeix aqueix buit en la transmissió de la memòria, que l'autor mira d'omplir, és perquè el caràcter traumàtic dels fets viscuts havia produït que l'avi, protagonista d'aquests, tal com resulta habitual en les víctimes directes dels fets traumàtics, s'hi mantingués en silenci. Fou el pare qui gosà i pogué parlar-ne, i és ell el receptor implícit de la novel·la —com ho és la mare en el cas de Cercas. Els fets externs d'*Un home que se'n va* estan clars. En essència, l'avi se'n va anar perquè es comptava entre els perdedors de la guerra. A causa d'haver format part del Comitè del Front Popular de Castro del Río, va ser condemnat a mort, i quan, després de cinc anys tancat a la presó, hi va tornar, l'ambient de rancúnia i la misèria física i moral se li van fer insuportables. La família va decidir emigrar a Terrassa, on va tindre l'oportunitat de començar una nova vida. Però Vicenç Villatoro vol saber la veritat que s'amaga darrere

de l'aparença, conèixer les motivacions íntimes de l'avi. I com que això és impossible a causa del seu silenci, ara ja definitiu, la seua recerca esdevé obsessiva. Villatoro aporta un altre argument important, ja apuntat, sobre l'impuls que el du a escriure sobre el seu avi: l'edat. Quan va començar el llibre que ens ocupa tenia cinquanta anys, una edat en què molta gent «necessitem fer un mite de les nostres arrels» (Villatoro 2014: 58).

Cercas no diu res tan explícit sobre la maduració personal requerida per a abordar la genealogia familiar, però l'inici del seu llibre se situa en 2012, quan ha complert ja cinquanta anys. Així que l'afirmació de Villatoro s'hi compleix. D'altra banda, el procés d'acceptació de la seua responsabilitat davant del passat familiar vertebrava tot el relat. La motivació personal de Cercas presenta, però, un component que la diferencia de la novel·la familiar de Villatoro. Ens referim al sentiment de culpa. Des de l'inici del llibre, Cercas manifesta la resistència a afrontar la història de la seua família per la mala consciència que li produeix l'adscripció franquista d'aquesta, de la qual la figura del seu oncle, Manuel Mena, n'és la màxima representació. La seua mort prematura, a 19 anys, en la batalla de l'Ebre, el va convertir en l'heroi oficial de la família i del seu poble. El narrador, fins i tot, recorre a l'autoritzada opinió de Hannah Arendt per mitigar aquest sentiment de culpa. «Hannah Arendt diria que no debería sentirme culpable, pero sí responsable» (Cercas 2017: 50). La culpabilitat atenuada en responsabilitat és, doncs, la motivació originària del llibre de Cercas. La resistència de Cercas es manifesta, d'altra banda, en la tècnica narrativa adoptada, que alterna els capítols conduïts per un narrador extradiegètic, que hi actua com un presumpte historiador, i on Javier Cercas apareix com un personatge més, amb els capítols presidits per un narrador intradiegètic, que coincideix, de manera autoficcional, amb la figura de Javier Cercas, centrats en el procés de documentació i les seues implicacions personals. La necessitat d'aquest desdoblament resulta altament significativa dels filtres que Javier Cercas necessita adoptar per poder abordar la història del seu besoncle.

Tot i la insistència de Cercas a remarcar que Manuel Mena es va alinear en el bàndol equivocat i a defensar la causa republicana, sovint insisteix en la puresa dels seus ideals, i al capdavant, el converteix en un heroi —ni més ni menys que en Aquil·les, el de la mort bella. El seu intent de comprendre, si no de justificar, la ideologia i la participació en el bàndol feixista d'aquest personatge, així com alguna inexactitud o parcialitat històrica, li ha valgut

crítiques contundents per part d'especialistes en l'estudi de la memòria històrica, semblants a les rebudes per *Soldados de Salamina*.¹

2. MEMÒRIA, HISTÒRIA, FICCIÓ

Un altre aspecte important en les dues obres és la problematització dels límits entre ficció i història, habituals en obres com aquestes situades en un terreny liminar. És aquest un fet que podem relacionar amb una important característica de la postmemòria apuntada anteriorment: que la seua connexió amb el passat no està vinculada directament al record personal, i que això provoca que l'acció imaginativa, la projecció i la reelaboració estètica hi juguen un paper determinant. Malgrat que el motlle genèric triat s'emmarque dintre del memorialisme, i que tots dos autors, com veurem més endavant, malden per minimitzar la importància dels elements ficcionals, el grau d'elaboració artística hi és molt rellevant, especialment en el cas de la novel·la de Cercas, estructuralment molt més pròxima, com hem observat adés, als jocs narratorials propis del gènere novel·lesc. L'obra de Villatoro, en canvi, segueix més de prop els procediments acumulatius característics dels textos memorialístics. Això té conseqüències també en el terreny de l'estil. Mentre que Villatoro es mostra sempre contingut, Cercas tendeix, com ja han apuntat altres estudiosos respecte a *Soldados de Salamina*, a l'efectisme i estetització de la memòria democràtica (Luengo 2004: 255). A Cercas li interessa més crear herois que no analitzar en profunditat els complexos condicionants històrics i polítics que s'hi dirimien. I fascinat pel vessant humà d'aquests herois, tendeix a banalitzar-ne la responsabilitat moral, especialment la dels falangistes. En la voluntat d'exculpar Sánchez Mazas i, sobretot, el seu besoncle, Manuel Mena, va implícita la voluntat d'autoexculpar-se ell mateix.

Siga com siga, la porositat entre els procediments ficcionals i historicistes és motiu de reflexió en les dues obres. Entre els recursos novel·lesc,

1. Pel que fa a *El monarca de las sombras*, l'historiador Francisco Espinosa (2017) ha elaborat una crítica rigorosa, el títol de la qual resulta ja revelador de les seues tesis: «Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo». Ana Luengo (2004: 233-256) ha valorat en termes semblants *Soldados de Salamina*.

els més evidents són la necessitat de fer servir la imaginació en moments puntuals, per exemple, per a donar vida a episodis rellevants de les respectives biografies. Així, en el cas de Villatoro, ho podem observar en la vigília del judici del seu avi o en la decisió de marxar del poble cap a Terrassa. Són moments excepcionals, perquè habitualment Villatoro manté el pacte biogràfic i se situa en els límits de la ignorància a què la seua condició de biògraf l'obliga. En el cas de Cercas, uns bons exemples de vulneració del pacte biogràfic els trobaríem en els moments previs a l'episodi de la batalla de Terol, on Manuel Mena fou ferit per primera vegada, o en els darrers moments de la seua vida.

De nou serà Cercas qui insistirà de manera més recurrent en les reflexions metanarratives. Així, quan intenta esbrinar les causes de la conversió de Manuel Mena a l'ideari falangista ho fa amb una frase —«pero yo no soy un literato» (Cercas 2017: 79)— que repetirà al llarg del text, expressió paradoxal del seu escepticisme sobre la possibilitat d'arribar a la veritat darrere dels fets i de la pretesa objectivitat de la seua aproximació al personatge:

Pero yo no soy un literato y no puedo fantasear, solo puedo atenerme a los hechos, y el hecho es que no sabemos si así fue, y que es casi seguro que nunca lo sabremos. Porque el pasado es un pozo insondable en cuya negrura apenas alcanzamos a percibir destellos de verdad.

3. LA PULSIÓ DOCUMENTAL: LES FOTOGRAFIES

L'acumulació compulsiva de dades, documents històrics i fotografies en ambdues obres serveix per a reforçar la veracitat dels fets narrats, alhora que manifesta la voluntat obsessiva dels respectius narradors per omplir, amb tantes dades com puguin, el buit cognitiu que els personatges objecte de les seues recerques han deixat enrere. En el cas de Villatoro, els expedients judicials cobren especial rellevància, en tant que li serveixen per a resseguir les peripècies carceràries del seu avi. També les seues cartes. En el de Cercas, els informes mèdics i l'acta de defunció són les principals fonts d'informació. També, una sèrie de declaracions que involucraven el

seu avi en una denúncia poc clara, així com un paper autògraf de Manuel Mena —l'únic que se'n conserva.

El problema sorgeix quan les dades documentals entren en contradicció amb la memòria familiar, tal com s'esdevé puntualment en les dues obres. Això crea en els dos autors una gran confusió i desconfiança, en tant que no saben a què atènyer-se. Significativament, en tots dos casos és la memòria familiar la que s'acaba imposant.

A més de la informació escrita, Cercas i Villatoro duen a terme una gran quantitat d'entrevistes a gent que els puga aportar informació relacionada amb la seua recerca. En el cas de Villatoro, les entrevistes són molt més abundants, ja que el seu interès desborda la biografia del seu avi, i palesa la voluntat de copsar la problemàtica social de Castro del Río d'abans i de després de la guerra.

Aquesta pulsio documental es manifesta també en la important presència de material fotogràfic en ambdues obres. Marianne Hirsch (1993, 1997, 2008) ha destacat en els seus estudis el paper primordial que la fotografia juga com a transmissora de la memòria dels drames col·lectius. La història de l'Holocaust ha arribat a les generacions posteriors, d'una manera important, a través de les fotografies que se'n conserven, i els descendents les incorporen a les seues creacions artístiques com una forma d'assimilar el dolor heretat. El cas de Sebald i el seu *Austerlitz* resulta paradigmàtic. El mateix es pot dir, naturalment, de la postmemòria de la Guerra Civil espanyola.

Entre els dos autors, el que inclou una quantitat més gran de fotos i dedica un major espai a la seua anàlisi és Villatoro. Així, en una de les seues visites a Castro, relata la troballa a casa de la seua tia d'una capsa de sabates plena de fotos familiars. És aquesta una escena arquetípica en els processos d'indagació sobre la genealogia familiar. Totes les famílies guarden la seua memòria en una capsa plena de fotos. En la de la tia de Vicenç Villatoro destaquen tres del seu avi, preses a la Prisión Central de Burgos. El llibre les mostra i les descriu detalladament, intentant extraure'n la màxima informació possible sobre el seu estat d'ànim i el dels seus companys de reclusió. També, sobre les condicions materials de la seua existència a la presó. Tanmateix, malgrat l'esforç interpretatiu, reconeix a la fi la impossibilitat d'arribar al fons del seu sentit (Villatoro 2014: 368):

Qui són? Per què aquests quaranta i no uns altres? Qui feia la fotografia? Qui són els qui s'ho miren des de darrere els vidres?

Quan la van fer? Què passava immediatament abans i immediatament després de fer la foto? No en sabem les respostes. En moltes famílies, com la meua, l'única cosa que ha quedat del que va viure amb intensitat, tràgicament, tota una generació de vides excepcionals que després va callar i no va voler explicar res, són les fotografies. Algunes, ben poques. Fotografies sense peu de foto.

Malgrat aquesta dificultat per a penetrar en el sentit de les fotos, l'autor n'extrau important informació. Per exemple, sobre l'evolució anímica de l'avi. En una foto posterior, de la mateixa presó de Burgos, observa com els anys d'incertesa i patiment esperant el compliment de la sentència de mort l'han convertit en una ombra del que havia sigut. En la reflexió que acompanya el comentari d'aquesta foto (Villatoro 2014: 435), la relaciona amb les que els dirigents nazis feien per a testimoniar, amb una arrogància perversa, la seua barbàrie:

El misteri de les fotos de gent que ja és morta. Les fotos que emergeixen del passat, inquietants. Totes, en blanc i negre o en color, fan venir esgarriances. Com si veure gent que ja no hi és tingués alguna cosa antinatural. Fotos per fingir, per mentir. Fotos per testimoniar el mal, per enorgullir-se'n: en els anys quaranta, aquells mateixos anys, algú fa fotos de gent morint en els camps de l'Est d'Europa; no les feien els reporters per informar ni les víctimes per donar testimoni, sinó els botxins per proclamar la impunitat del mal, l'orgull del mal. Són això les fotos de Burgos? Tampoc no ho sembla. Fotos misterioses. Fotos de fantasmes.

Vicenç Villatoro també documenta fotogràficament la nova etapa de la vida familiar que començà a Terrassa. La foto que il·lustra la portada del llibre n'és un bon exemple. Una altra foto significativa, per la important difusió que tingué a l'època, és la de la visita que el dictador feu a Terrassa amb motiu de les inundacions patides el 26 de setembre de 1962. Aquesta foto fou hàbilment utilitzada pel règim franquista per a mostrar una imatge amable de Franco. Esdevingué, com la de Capa, la foto emblemàtica d'una tragèdia.

En *El monarca de las sombras* les fotografies juguen també un paper important, tot i la seua escassetat. La més important, la que presideix i en certa manera desencadena la recerca de Cercas, és la de Manuel Mena.

Fou presa quan tenia dinou anys, uns mesos abans de morir. Aquesta relíquia —així l'anomena, significativament el narrador-autor—, penjada en un vestidor de la casa dels avis a Ibañerando, va causar-li un fort desassossec en la seua adolescència i joventut, i va esdevenir el símbol del trauma familiar. Temps després la foto presidirà el procés d'escriptura del llibre al despatx a Barcelona. De la seua anàlisi, resulta especialment significatiu el final, centrat en els ulls del seu avantpassat, on s'expressa de nou, de manera emfàtica, la seua profunda identificació amb el personatge (Cercas 2017: 25-26):

Yo llevo mucho tiempo mirándolos, pero no he alcanzado a ver en ellos orgullo ni vanidad ni inconsciencia ni temor ni alegría ni ambición ni esperanza ni desaliento ni horror ni crueldad ni compasión ni júbilo ni tristeza, ni siquiera la inminencia agazapada de la muerte. Llevo mucho tiempo mirándolos y soy incapaz de ver nada en ellos. A veces pienso que esos ojos son un espejo i que la nada que veo en ellos soy yo. A veces pienso que esa nada es la guerra.

La segona foto present al llibre és la de Sara García, assassinada pels franquistes per ser la núvia d'un líder de les Joventuts Socialistes, que serveix de contrapès ideològic respecte a la foto anterior. La seua funció potser és semblant a la de Miralles en *Soldados de Salamina*: compensar el protagonisme d'un falangista amb el d'una víctima republicana. L'espai que dedica a la seua anàlisi no és tan extens com el que dedica a l'anterior, però s'hi produeix de nou una identificació en què el trauma heretat s'esbrava amb una intensa descàrrega emocional (Cercas 2017: 202):

La imaginé muerta de un tiro en un terraplén. Tuve ganas de llorar, pero pensé en mi madre y en el Pelaor, que ya no podían llorar, y pensé que yo no tenía ningún derecho a llorar y me contuve. O lo intenté. Miré por la ventana. Amanecía.

La tercera i última foto que apareix a *El monarca de las sombras* és una en què apareix Manuel Mena amb els seus companys de l'escola d'Ibañerando. El fet que se situe en un capítol contat pel narrador extradiegètic fa que el seu comentari siga superficial. Bàsicament la posa en relació amb la seua foto anterior. El més interessant, però, del comentari que el narrador li dedica es relaciona amb la suposició que la mare de Cercas i

ell mateix donaren per segur que tots els nens que hi apareixien estarien morts (Cercas 2017: 36). Tanmateix, de manera sorprenent, uns mesos després, un cosí de Cercas li revela que un dels nens encara era viu. Passa llargues temporades al poble, té el sobrenom del Pelaor —l'acabem de citar—, i la seua entrevista, en què per primera i única vegada en la seua vida parlarà de l'assassinat de son pare a mans dels franquistes, ocupa un lloc important en la trama del llibre.

4. LA SUBJECTIVITZACIÓ DELS LLOCS DE MEMÒRIA

Devem a Pierre Nora (2001) la popularització d'un concepte, el de *lieux de mémoire*, que com el de postmemòria, ha resultat extraordinàriament fecund. Segons l'historiador francès, la memòria d'una col·lectivitat no és en absolut espontània, sinó que s'organitza contínuament al voltant de determinats espais, símbols, celebracions, etc., que contribueixen a l'afirmació d'una identitat cultural en el present, contínuament renovada segons les directrius polítiques adoptades. La història d'una col·lectivitat esdevé memòria viva gràcies a aquests espais simbòlics. Tal com han afirmat molts estudiosos de la literatura de la memòria democràtica (Colmeiro 2005; Luengo 2004; Ferrán 2007), la literatura, com els monuments commemoratius, els museus, les banderes o les festivitats, juga un paper molt important en la reafirmació i la recreació de la memòria col·lectiva. En el cas de la memòria traumàtica de la Guerra Civil i la dictadura franquista, les novel·les i pel·lícules esdevenen potents llocs de memòria a partir dels quals elaborar-la, i doncs, assimilar-la.

Es dona el cas, a més, que en les novel·les que estem tractant els llocs de memòria estrictes juguen un paper determinant, perquè totes dues estan fortament ancorades en l'espai. Això és així per la condició d'emigrants de les respectives famílies, i perquè les seues recerques duen els respectius narradors a resseguir els mateixos espais que els avantpassats objecte del seu interès. Inevitablement, els pobles d'origen adquireixen per a ells un gran valor simbòlic. En *Un home que se'n va* la importància d'aquests espais s'evidencia fins i tot en el mateix disseny del llibre, emmarcat pels plànols de Castro del Río i Terrassa. Cinquanta-set anys després de la marxa de l'avi a Terrassa, el seu net recorre el camí invers, fugint també

d'un ambient hostil. Castro del Río ha esdevingut per a Vicenç Villatoro, com per a tots els emigrants, un indefugible lloc de memòria familiar. Una memòria, en aquest cas, traumatitzada pels fets dramàtics d'una guerra civil.

És la de Villatoro una recerca inevitablement elegíaca. Busca en el Castro d'avui indicis del Castro del seu avi i del seu pare, però no els troba. Els carrers són els mateixos, però no així la gent ni l'atmosfera. I el mateix esdevé als nombrosos emigrants als quals entrevista. Per a alguns dels que van marxar, Castro esdevindrà un paradís perdut; per a altres, un infern. Tot depèn de la sort que la justícia franquista els haguera deparat (Villatoro 2014: 287):

Alguns dels qui marxaran de Castro l'enyoraran tota la vida, com un paradís perdut. D'altres n'odiaran la memòria, no en voldran saber res, com qui fuig d'un infern. Segons. Segons quins records vencen la batalla sobre el passat, a quina carpeta queda tot plegat, si a la dels condemnats o a la dels indultats.

Hi ha llocs on la memòria del poble es condensa. És el cas de l'església de la Madre de Dios. Cremada durant la revolució del trenta-sis, les seues ruïnes eren un afront per als nous dirigents. L'alcalde franquista era partidari d'enderrocar-la, però les autoritats eclesiàstiques s'hi oposaren. Calia reparar el mal causat per «la horda roja». I així es va fer: el 1946 s'iniciava la seua reconstrucció. Els vencedors tenien clara la importància dels llocs de memòria (Villatoro 2014: 472-473). Un altre espai rellevant és el *Liceo*, lloc de reunió dels *señoritos* durant la postguerra. Ni el pare de Villatoro ni el seu amic historiador van voler acompanyar el narrador durant la seua visita. Continuava sent, per a ells, un espai de memòria hostil (Villatoro 2014: 520-521).

A més de per Castro, l'autor resseguirà el pelegrinatge de l'avi per les presons on estigué tancat, a Còrdova i a Burgos. Les presons són, sens dubte, espais prenyats de memòria. A Còrdova, l'antic edifici ha estat enderrocat. En resta, tan sols, la façana i poca cosa més. La reflexió de Villatoro davant d'aquell espai desert s'acosta molt a la de Pierre Nora: «He vingut pensant que potser l'espai tindria memòria. I no té memòria. Hi projectem memòria, com si fos un llençol blanc estès. Quan s'apaga el projector, no hi ha res» (Villatoro 2014: 360). El desistiment de dotar de significat el que fou un espai carregat de sentit històric esdevé un símbol perfecte de l'amnèsia

general instal·lada a l'Estat espanyol arran de la Transició democràtica. La visita a la presó de Burgos, en canvi, potser perquè l'edifici resta incòmode i a ple rendiment, li fa opinar el contrari: «la memòria es disposa en les coses, com un sediment. Tant que menyspreem les coses inanimades, les pedres, i resulta que ens sobreviuen» (Villatoro 2014: 445). Pedres i paraules —la literatura, al capdavant— esdevenen, tal com afirma un poc més endavant, les «àncores de la memòria» (Villatoro 2014: 450).

De la mateixa manera que s'esdevenia a l'obra de Villatoro, en la de Cercas els viatges als escenaris on va transcórrer la vida del familiar objecte de la seua recerca resulten fonamentals en el procés de documentació i escriptura. Especialment rellevants hi són també les visites al poble d'origen, Ibahernando. En aquest cas no hi ha documentació fotogràfica en el cos del llibre, però sí en l'opuscle amb l'entrevista a l'autor que l'acompanya. En la trama del llibre són dos els viatges que el narrador-autor Cercas hi fa. El primer, a l'inici del llibre, el du a terme durant la primavera de 2012, en companyia del seu amic David Trueba, que l'acompanya per tal de rodar l'entrevista que vol mantindre amb el Pelaor. El viatge ocupa una extensió dilatada en el llibre, ja que alterna amb capítols centrats en la narració de la vida del besoncle de Cercas. Resulta significatiu que abans d'entrevistar el Pelaor visiten la casa familiar, on Cercas ensenya al seu amic la cambra on estava penjat el retrat de Manuel Mena, *sancta sanctorum* de la memòria familiar. El segon viatge al poble, ja avançada la novel·la, es fa amb motiu del rodatge del capítol d'una sèrie documental sobre catalans nascuts a la resta d'Espanya. Ara som a finals de juny de 2015. L'autor, en comparar aquest viatge amb l'anterior, molt més discret, sent que el tabú sobre els seus orígens queda exposat de manera pertorbadora. Mentre camina pel poble i respon a les preguntes de l'entrevistador, no deixa de pensar en Manuel Mena ni de posar-se en la seua pell, tot projectant el seu estranyament en el que devia sentir ell en els dies de permís que hi passà després que el feriren al front. Tanmateix, el tabú continua actiu: no l'esmentà en cap moment de la filmació, ni tan sols quan passen per davant del carrer que encara du el seu nom (Cercas 2017: 158).

A més d'anar al seu poble, el procés de documentació de Cercas el condueix de manera obsessiva a llocs de memòria vinculats a la biografia del seu avantpassat, tot resseguint-ne el rastre «por la evanescente geografía de la guerra, intentando pisar exactamente donde él había pisado, oler

exactamente lo que había oído y sentir exactamente lo que había sentido» (Cercas 2017: 154-155). És a dir, pels escenaris de les batalles on ell havia participat: els voltants de Terol, Lleida, la vall de Bielsa i els territoris de la batalla de l'Ebre, a la comarca de la Terra Alta. Un d'aquests darrers, el poble de Bot, adquireix una importància crucial al final del llibre. A Bot hi havia instal·lats diversos hospitals de campanya de l'exèrcit nacional. Gràcies a un estudiós local —Antoni Cortés—, descobreix la casa —Ca Paladella— i fins i tot la cambra on Manuel Mena va morir, i acudeix a visitar-la amb la seua mare i la seua muller. La visita a la casa es revesteix d'una enorme significació simbòlica, fins a esdevenir un veritable descens als inferns on regna «el monarca de las sombras» a què al·ludeix el títol, l'heroic Aquil·les en què Cercas ha convertit el seu besoncle. Després d'haver romàs amb la seua mare a la cambra on va morir Manuel Mena, i mentre recorre el vell casalici a fosques, l'*alter ego* de Javier Cercas experimenta una epifania —paral·lela al viatge en tren de *Soldados de Salamina* després de la darrera visita a Miralles del soldat republicà—: es veu a si mateix com la representació, en una mena de present etern, de tots els seus avantpassats (Cercas 2017: 280):

[...] en aquel antiguo quirófano de aquella mansión abandonada de aquel pueblo perdido en la Terra Alta, junto a mi madre y mi mujer y Cortés y Josepa Miró, sentí que estaba en la cima del tiempo, en la cumbre infinitesimal y fugacísima y portentosa y cotidiana de la historia, en el presente eterno, con la legión incalculable de mis antepasados debajo de mi, integrados en mi [...]

En plena exaltació, arriba a dir que aquest descobriment és la millor raó per a escriure sobre Manuel Mena, i que era en aquell regne de les ombres on havia d'acabar la seua novel·la, com efectivament ocorre. Aquesta mistificació de l'herència rebuda és, en definitiva, provocada per un espai de memòria que es revesteix de poders numinosos. És aquesta una qualitat que certament Pierre Nora no havia previst, i que entra ja dins de la capacitat de la literatura per a sublimar artísticament una herència traumàtica per a possibilitar-ne, així, l'assimilació.

6. Memòria de l'anarquisme: Dani Cajal *versus* David Castillo

I. LA PROBLEMÀTICA ASSIMILACIÓ DEL MOVIMENT ANARQUISTA DURANT LA TRANSICIÓ: *EL CEL DE L'INFERN* I *NO MIRIS ENRERE*

Entre l'obra novel·lística de David Castillo destaca, per la coherència i l'ambició de la proposta, la que té per protagonista Dani Cajal. Consta de les novel·les *El cel de l'infern* (1999), *No miris enrere* (2001) i *El tango de Dien Bien Phu* (2020). El seu estudi ens permet resseguir la memòria de l'anarquisme des de la Guerra Civil fins a la Transició democràtica, tot establint una línia de continuïtat que il·lumina un aspecte potser no prou estudiat dins del moviment de recuperació de la memòria històrica de la Guerra Civil, el franquisme i la Transició democràtica.

La memòria de la Transició, ho hem vist adés, s'ha convertit en els darrers anys en un camp de batalla ideològic, i les novel·les de David Castillo se situen dintre del que Àlex Broch anomena «novel·la del desencant». Es tracta de novel·les que mostren la decepció —el famós «desencís»— dels membres de la progressia davant dels magres resultats polítics i socials de la Transició. Antoni Maestre, com hem vist adés en el capítol dedicat a les novel·les de la Transició valenciana, ha posat el focus en una sèrie de novel·les que ficcionalitzen la difícil si no impossible integració dels moviments contraculturals i de l'esquerra radical de les acaballes del franquisme dins del procés de normalització i de la política de consens engegat

per la Transició, que inclou *No miris enrere* (2002), de David Castillo. En opinió de Maestre (2015: 48):

Dani Cajal és l'únic personatge de les obres estudiades que simbolitza clarament la ruptura amb l'ordre polític i social, ja que continua la lluita després d'estar tancat a la presó. A diferència de l'Aurora de *La terrorista desarmada*, no forma part de cap entitat social, sinó que actua al marge de la llei en operacions de compra d'armes amb la màfia nicaragüenca i els sandinistes, o de tràfic de drogues al Marroc. Tanmateix, Cajal es debat continuament entre la perseverança i l'abandó, l'activisme o la indiferència. Al capdavant, dubta sobre la conveniència de ser un idealista o un vegetal, com el protagonista del conte de Monzó. Als 46 anys, ha acabat essent un home pessimista, inestable i inadaptat que es troba còmode en la seva marginalitat i es mostra fred amb els altres per poder salvar-se [...] Es tracta, en definitiva, d'un residu patètic de la Barcelona revolucionària transformada en aparador turístic mundial.

L'esbós traçat per Antoni Maestre dibuixa encertadament l'evolució de Dani Cajal. Ací ens interessa, però, definir més clarament els clarsobscurs del personatge tot posant-lo en relació amb la lluita anarquista de la Catalunya de la Transició i de la normalització democràtica. A causa de la seua ambientació en els anys de major ebullició política, *El cel de l'infern* és, en aquest sentit, la més interessant. La trajectòria ideològica de Dani Cajal ens hi és descrita a les primeres pàgines de la novel·la com un model d'heterodòxia, enquadrat dins de la lluita estudiantil. La de Dani Cajal és, en definitiva, una més de les històries que impugnen el relat institucional de la «modèlica Transició» (Castillo 1999: 22):

Dani era un híbrid de la mentalitat llibertària heterodoxa i la rebel·lió dels setanta. No creia en res d'una manera concloent i incondicional. No disposava d'arguments per a ser categòric. Però ho era. El narcisisme era gairebé una obligació en una ciutat en flames, delerosa de la insurrecció que ells supuraven. Els autònoms i els situacionistes que es barrejaven amb els llibertaris només creien en els propis dubtes.

Del comunisme inicial va virar cap a l'anarquisme, influït per les lectures d'Àngel Seguí i Àngel Pestaña, i encara adolescent va participar

en la refundació de la CNT de l'interior, cosa que va fer que abandonara els estudis universitaris. Cansat dels debats buits i de les divisions, es va acostar a grups de l'esquerra radical procedents dels GARI, els MIL i el Front Llibertaire i va participar-hi com a membre de la secretaria d'organització de la Federació de Barcelona en el Congrés de València del 1978. Les diferències amb la vella guàrdia anarquista van provocar el cisma de l'organització. Va viure l'excitació del míting de Montjuïc i de les Jornades Llibertàries del Parc Güell, on conflüïren la lluita revolucionària i el moviment contracultural, tots dos impregnats de l'esperit dels moviments del 68. Al llarg de la novel·la sovintegen les informacions sobre la situació en què es troba la CNT en els anys de la Transició, sumida en un procés de refundació en què els vells anarquistes exiliats i els joves militants formats en l'antifranquisme lluitaven per assolir el poder de l'organització. Dani Cajal formava part d'aquests darrers. Ells i els seus companys (Castillo 1999: 122)

es trobaven perplexos dins d'una organització que consideraven juràsica, plena de carques i de somiatruïtes. Les converses amb els representants de l'exili, a París i a Tolosa, esdevenien surrealistes. Cadascú tenia una versió de com es podia haver guanyat la guerra, però tots malvivien podrint-se en la derrota.

També es va involucrar en les lluites de carrer del 1977 i 1978 a Barcelona. Finalment, va ser empresonat per col·laboració amb banda armada per uns aldarulls amb la policia arran de les campanyes de solidaritat de grups vinculats a la CNT amb els afectats pel cas Scala, en referència al judici que va tindre lloc arran de l'atemptat que va patir la sala Scala de Barcelona. Els fets tingueren lloc el 15 de gener de 1978. Atribuït per la policia i la premsa a militants de la CNT immediatament després dels fets, els historiadors mantenen la hipòtesi que es tractà d'un atac de bandera falsa, concebut i guiat per les instàncies de l'Estat espanyol per tal de desacreditar la CNT i així evitar la progressió d'aquesta a Catalunya i a tot l'Estat. El judici tingué lloc pel desembre de 1980, i va condemnar José Cuevas, Javier Cañadas i Arturo Palma a disset anys de presó com a autors d'un delictes d'homicidi involuntari i per fabricació d'explosius, i va ocasionar una sèrie de protestes, com les referides per David Castillo a la seua novel·la (Díez 2013: 55).

Després d'eixir de la presó, Dani Cajal s'enfrontà a la davallada que tant el moviment anarquista com el contracultural vivien en la dècada dels vuitanta. L'activisme il·lusionat i combatiu dels anys de la Transició donà pas a l'assimilació, al desencís i als estralls causats per l'heroïna, representada en la novel·la per la seua núvia Maite. Després de la mort d'aquesta, Dani s'embarca en una missió molt arriscada relacionada amb el tràfic d'armes a la Nicaragua sandinista, per tal d'aconseguir fons per a la seua lluita.

Tres anys després d'*El cel de l'infern* —el 2002— David Castillo publicà *No miris enrere*, novel·la que reprén la vida de Dani Cajal vint anys després. Ací el jove lluitador llibertari ha apaivagat la seua exaltació contestatària, i l'ha derivat cap a l'activisme cultural, en la doble faceta de periodista i professor universitari. No és difícil discernir-hi trets autobiogràfics en aquesta evolució. El canvi d'actitud es manifesta també en el to més intimista d'aquesta obra, vehiculat pel canvi de la tercera a la primera persona. Aquest viratge cap a l'intimisme es reflecteix també en el vincle de *No miris enrere* amb l'obra poètica de l'autor. Tal com observa David Castillo en una entrevista concedida a Pau Vidal (2002), Dani Cajal:

Escriu poemes que surten en llibres meus, té un substrat moral poat dels situacionistes com el meu, escup contínuament aforismes i sentències, es queixa de tot, està de mal humor... Es podria dir que Dani Cajal sóc jo si no fos que la memòria també és un gènere de ficció, i que és tan o tan poc fiable com la fantasia.

La poesia constitueix, com és ben sabut, la primera manifestació de l'escriptura de David Castillo. Manuel Rico dibuixa de manera encertada les seues línies mestres arran de la publicació de *Bandera negra*, volum amb voluntat d'antologia publicat el 2002, el mateix any que *No miris enrere*:

su obra se nos aparece como una suerte de viaje por la memoria íntima y colectiva del sujeto poético que va de un hoy marcado por el escepticismo y la ironía, por la mirada lúcida ante las grietas que abre el paso del tiempo en la relación amorosa, por un mayor peso de lo individual-íntimo en definitiva, hacia un pasado construido con la memoria de un tiempo roto (el de los años de la transición política), de ideales enterrados, de batallas perdidas y

de descoloridas banderas, de amors impossibles y vidas encalladas y encanalladas en/por las exigencias de la realidad, en la que es más visible la memoria colectiva. Estamos ante una poesía con una fuerte carga autobiográfica: no sólo por lo que gran parte de los poemas tienen de sustancia experiencial de sectores políticos e intelectuales, que, como Castillo, han vivido en los márgenes y en la contracultura la mutación experimentada por nuestro país en los años ochenta, sino por la omnipresencia de escenarios urbanos de una Barcelona que, después de 1992 y de los Juegos Olímpicos, sería otra: zonas que han perdido su vieja identidad, como la Gran Vía o el barrio Chino, descampados de Can Baró o del Carmelo, Pueblo Nuevo, la Barceloneta... Para Castillo, esos lugares son ya paisajes míticos, reductos de la memoria, pero también parte de la nueva realidad que constituye el poema.

Efectivament, deixant de banda les autocitacions, als poemes de *Game Over* o *El pont de Mühlberg* sovintegen les històries de personatges derrotats, nostàlgics de la utopia llibertària, com ho és el Dani Cajal de *No miris enrere*, que s'arrosseguen per una Barcelona espectral i hostil, desfigurada per la gentrificació postolímpica. Les històries d'amor s'encomanen d'aquesta atmosfera viciada i cauen, també, indefectiblement, en la infelicitat i la frustració.

En el fragment citat de la seua entrevista David Castillo fa referència a un altre tema important de *No miris enrere*: la petjada del situacionisme. Ja en *El cel de l'infern* s'esmentava de passada com un dels moviments, junt amb els autònoms, que conflueixen en l'educació llibertària de Dani Cajal. Ara Guy Debord, principal codificador d'aquest moviment que va inspirar el maig del seixanta-vuit, adquireix un major protagonisme. Tant és així que Castillo afirma, en l'entrevista concedida a Isabel Obiols, que *No miris enrere* pot ser considerada el testament de Guy Debord. A la novel·la, Debord és citat en diverses ocasions. Dani Cajal llig *Panegíric*, l'autobiografia del pensador francès, i un fragment significatiu, en què Debord parla de l'ambient desesperançat que regnava al barri on es va criar junt amb els derrotats de totes les guerres, és citat a l'inici de la primera part de l'obra. Les citacions textuals es completen amb l'afirmació que Ibrahim, un dels personatges secundaris, el va conèixer personalment i amb l'aparició, cap al final de l'obra, d'una consigna situacionista digna de figurar als murs

de la Sorbona en el maig del seixanta-vuit: «El futur és ja» (Castillo 2002: 173). Però més enllà d'aquesta presència epidèrmica, crec que resulta del tot pertinent per a la comprensió de la novel·la intentar discernir què és el que David Castillo ha volgut dir amb la seua rotunda afirmació que *No miris enrere* pot ser llegida com el testament de Guy Debord. Caldrà, per a fer-ho, posar-la en relació amb els principis i l'evolució d'aquest moviment. La Internacional Situacionista es va fundar el 1957, i la seua principal plataforma d'expressió fou la revista homònima —*Internatiole Situationniste*. Les seues primeres manifestacions es desenvoluparen en el mitjà artístic, tot assumint l'herència subversiva de moviments com el dadaisme i el surrealisme. Així i tot, els seus membres van acabar decantant-se per un activisme polític fortament vinculat al marxisme i l'anarquisme. Tal com assenyalava Sadie Plant (2008: 14) a l'estudi que li dedica:

Los situacionistas definieron la sociedad capitalista moderna como organización de espectáculos: un momento congelado de la historia en el cual es imposible tanto experimentar la vida real como participar activamente en la construcción del mundo vivido. Argumentaron que la alienación inherente a la sociedad de clases y la producción capitalista ha penetrado todos los aspectos de la vida social, el conocimiento y la cultura, con el resultado de que la gente queda apartada y alienada, no sólo respecto de los bienes que produce y consume, sino también de sus propias experiencias, emociones, creatividad y deseos. La gente es espectadora de su propia vida, e incluso los gestos más personales se experimentan con distanciamiento.

Davant d'aquesta societat opressora, els situacionistes reivindicaven una revolució de la vida quotidiana, en què els individus foren capaços d'establir un nou conjunt de relacions no dictat pel treball i el mercantilisme, sinó per l'esperit lúdic i la lliure realització dels seus desitjos. En definitiva, per la construcció de situacions on aquest projecte utòpic fora possible. Les revoltes de maig del seixanta-vuit constituïren el moment àlgid del moviment, la constatació que les seues propostes crítiques i teòriques podien realment transformar la realitat. Dos dels llibres més representatius del situacionisme, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, de Raoul Vaneigem, i *La Société du Spectacle*, de Guy Debord, publicats

el 1967, inspiraren les revoltes estudiantils, i les proveïren de munició ideològica. El fracàs de la revolució engegada als carrers de París marcà l'esdevenir de la Internacional Situacionista, que es dissolgué el 1972 i passà a ocupar un lloc marginal. Tot i això, la seua influència en el pensament crític posterior i en l'activisme polític radical ha continuat sent important. Les novel·les de David Castillo que ara ens ocupen en són un bon exemple. Una lectura possible sobre el caràcter testamentari que Castillo confereix a *No miris enrere* pot raure potser en la transformació del Dani Cajal revolucionari d'*El cel de l'infern* en el personatge aburgestat de *No miris enrere*, paral·lela a la corrupció dels ideals utòpics dels vells companys de lluita que mouen els fils de la novel·la. Un testament certament trist, que certifica la derrota dels ideals situacionistes i llibertaris.

Cal remarcar que la tasca de reivindicació dels moviments llibertaris de la Transició duta a terme per David Castillo en les seues novel·les corre paral·lela al treball de recuperació i divulgació del moviment contracultural, ideològicament molt pròxim a l'anarquisme, realitzat per l'autor en llibres com *Barcelona, fragments de la contracultura* (2010) i *Poesia contracultura Barcelona* (2016). En definitiva, aquests llibres tenen la virtut de sintetitzar el més significatiu dels estudis anteriors sobre la contracultura literària a Catalunya. Especialment rellevant ens sembla l'aportació de *Poesia contracultura Barcelona*, en tant que fa l'antologia d'una sèrie de poetes que conformen un cànon alternatiu al propugnat per la institució literària. El maleïtisme, el consum d'estupefaents, l'exploració de l'inconscient, el pensament utòpic i l'exasperació vital n'eren alguns dels trets més característics, com ho eren també a la resta de l'Estat espanyol (Labrador 2009).

2. *EL TANGO DE DIEN BIEN PHU*: ENTRE LA REIVINDICACIÓ DE L'ANARQUISME HISTÒRIC I LA POSTMEMÒRIA

En una de les ressenyes dedicades a la fins ara darrera novel·la de David Castillo, Julià Guillamon afirma que *El tango de Dien Bien Phu* és «una novel·la de la guerra que, per sort, no s'assembla a cap altra». El crític de *La Vanguardia* basa els seus arguments en el tractament antièpic predominant i la desmitificació que s'hi du a terme de l'exèrcit republicà,

amb els enfrontaments entre comunistes i anarquistes i la manca de mitjans com alguns dels fets més rellevants. Siga com siga, l'afirmació ens sembla del tot inexacta, tant des del punt de vista temàtic com genèric. Pel que fa al primer punt, *El tango de Dien Bien Phu* no és ni de bon tros la primera obra que afronta el conflicte bèl·lic espanyol en termes problemàtics. Com hem vist adés, són moltes les obres, tant en la literatura catalana com castellana, que l'afronten sense defugir tant les misèries materials i morals de la contesa com els enfrontaments en el si del bàndol republicà. Obres com *Les veus del Pamano*, de Jaume Cabré; *Barcelona cau*, de Valentí Puig; *Sota la pols*, de Jordi Coca, o *Metralla*, de Jordi Botella, per citar-ne algunes, són un exemple del multiperspectivisme, la complexitat en la construcció dels personatges i l'absència de maniqueisme ideològic de les figuracions novel·lesques més recents de la Guerra Civil i la postguerra. Pel que fa al vessant genèric, la novel·la de Castillo s'insereix també dins d'una dilatada tradició amb la qual comparteix molts punts en comú. En l'estudi que hem dedicat a les novel·les catalanes recents sobre la Guerra Civil i la postguerra, hem observat que s'hi poden discernir tres models narratius: el testimonial, l'actualitzador i el fabulador. El testimonial, recordem-ho, és el més continuista respecte a l'emprat pels autors contemporanis de la guerra. Els altres dos, en canvi, resulten privatis de les generacions posteriors. El que anomene actualitzador intenta comprendre el drama viscut des de les circumstàncies pròpies del temps històric de l'escriptor, per a mirar de superar el trauma històric causat i retre justícia a les víctimes. El model fabulador, finalment, deixa de banda les derivacions polítiques i ideològiques per tal de potenciar els aspectes purament ficcionals. *El tango de Dien Bien Phu* encaixaria en el model actualitzador, que comprén les novel·les que situen el temps de l'enunciació en els anys de la democràcia i el temps de la història en els anys de la guerra o de la postguerra. Aquesta doble temporalitat implica també un desdoblament de l'estatus dels personatges i de les línies narratives. Aquest tipus de relats permet reflexionar sobre el sentit dels fets passats i integrar la memòria de la guerra i el franquisme en el debat ideològic actual. Un altre tret freqüent en aquest tipus de relat és la metanarrativitat, ja que sovint s'hi fa palés el mateix procés de documentació i d'escriptura. Les novel·les actualitzadores han gaudit de gran acceptació a causa de la seua capacitat per a elaborar la memòria traumàtica i extraure'n significacions enriquidores per al present.

El tango de Dien Bien Phu s'emmarca, doncs, dins d'un model narratiu ben conegut i tipificat, en què un personatge situat en l'actualitat —Dani Cajal— se sent en el deure d'investigar uns esdeveniments situats en el marc de la Guerra Civil i la postguerra, amb la voluntat de restaurar tant la memòria familiar com la col·lectiva.

Un altre aspecte en el qual la novel·la de David Castillo s'integra dins del corpus recent de novel·les sobre la Guerra Civil i la postguerra és el tractament de la postmemòria. Com ja sabem, tot i que aquest concepte popularitzat per Marianne Hirsch al·ludeix al procés d'elaboració de la memòria traumàtica de l'Holocaust per part de les generacions posteriors, ha estat aplicat amb èxit en àmbits diferents, com les dictadures sud-americanes o la Guerra Civil espanyola, i anteriorment l'hem assajat a dues obres recents emmarcades en el polisistema literari hispànic. Una, procedent del sistema català —*Un home que se'n va* (2014), de Vicenç Villatoro—, i una altra del castellà —*El monarca de las sombras* (2017), de Javier Cercas. Tots dos són autors pertanyents a la generació dels nets dels qui van patir directament l'efecte de la Guerra Civil espanyola i la posterior dictadura. Aspectes fonamentals de la postmemòria, com ara la necessitat de maduració del trauma heretat, la seua mediació i manipulació artística o la pulsio documentalista hi ocupen un lloc rellevant. *El tango de Dien Bien Phu* permet una lectura en termes semblants. Resulta significatiu que, igual que s'esdevé en les esmentades novel·les de Cercas i Villatoro, David Castillo haja hagut d'esperar a la seua maduresa per a afrontar la memòria familiar. En aquest fragment de la novel·la (Castillo 2010: 121) es trasllueix com de dolorosa i a la vegada indefugible li resulta l'experiència:

Escrivia, buscava i burxava en la memòria fins a quedar abatut. Sovint no sabia el perquè. Potser per la inèrcia de tot el que havia trobat, que m'estimulava i m'alimentava. La recerca de la cançó i la redacció de la novel·la em permetien aïllar-me del passat i del futur. Una nit d'insomni, en un dels armaris del menjador de casa vaig trobar els estris de fumar del meu avi, la petaca i el llibret dels papers que l'havien acompanyat a Argelers.

Les reticències de David Castillo a tractar literàriament el tema, tot escudant-se en motius ideològics o de saturació literària, poden ser llegides també com una manifestació de la resistència a afrontar el fantasma

familiar. «Tota la vida [diu Dani Cajal a l'inici de la novel·la] havia lluitat contra la idea de fer una novel·la sobre la Guerra Civil i les seves seqüeles, però finalment la història em va venir a buscar» (Castillo 2010: 21). La vinculació directa amb el passat familiar es manifesta també en l'adscripció genèrica de l'obra, que se situa en els terrenys de l'autoficció —«novel·la de no-ficció» l'anomena l'autor (Milian 2017). Les referències autobiogràfiques, que en les dues novel·les anteriors apareixien desdibuixades enmig de l'evident trama novel·lesca, ací s'exhibeixen de manera palmària. Així i tot, la reelaboració estètica del material autobiogràfic hi juga un paper determinant. La porositat entre els procediments ficcionals i historicistes resulta patent tant en els dubtes que al llarg de la novel·la expressa el narrador protagonista sobre la pertinença de sotmetre's als imperatius de la versemblança com en la inclusió del *McGuffin* de la recerca de l'autor de la lletra del tango que dona nom a la novel·la.

Volem esmentar, finalment, un altre tret que vincula *El tango de Dien Bien Phu* amb la postmemòria. Ens referim a l'obsessió documental, que esdevé una forma d'intentar omplir el buit que el trauma familiar ha deixat en la memòria dels descendents. En una de les converses mantingudes amb el seu amic Pau Dito Tubau (Castillo 2020: 138), s'explicita la vinculació d'aquesta dèria compiladora amb la necessitat de tancar la ferida oberta per la memòria del seu avi:

la novel·la és també una clau per mantenir el lligam amb ell. Sovint tinc la sensació que me la dicta des del seu retrat [...] Primer no podia deixar de buscar informació, de comprar llibres. Ara no em puc deslligar de la seua companyia.

La foto del seu avi entre els filats espinosos d'Argelers observant-lo des de la lleixa del despatx mentre treballa —la mateixa, hem de suposar, que figura a la portada de la novel·la— és una manifestació més d'aquesta pulsio documentalista. Com ho és també la voluntat de recórrer els escenaris de la batalla del Segre, on la primavera del 1938 el seu avi, integrat en la Columna Durruti, havia participat.

7. Agustí Villaronga: una mirada heterodoxa sobre la Guerra Civil

I. UNA TRILOGIA SOBRE LA GUERRA

Agustí Villaronga ha dibuixat una de les trajectòries creadores més interessants del cinema espanyol dels darrers anys. La seua filmografia, tot i no ser massa dilatada, ha aconseguit guanyar-se la valoració de la crítica, fins a convertir-se en allò que s'anomena un autor de culte. El cineasta mallorquí ha freqüentat, al llarg de la seua filmografia, l'adaptació d'obres literàries. Entre aquestes, n'hi ha tres que destaquen de manera evident: *El mar* (2000), *Pa negre* (2010) i *Incerta glòria* (2017) basades en les novel·les homònimes de Blai Bonet, Emili Teixidor i Joan Sales, respectivament. Totes tres tenen en comú el fet de ser obres d'una indubtable entitat dintre del cànon de la literatura catalana contemporània per abordar el tema de la Guerra Civil espanyola amb una diversitat de perspectives i una complexitat psicològica i argumental que les situa als antípodes del maniqueisme i de l'èpica amb què sovint s'ha tractat el tema de la Guerra Civil. El període de producció —de l'any 2000 al 2017— coincideix, en part, amb el de màxima intensitat del moviment de recuperació de la memòria històrica en tot l'Estat espanyol, manifestat en la presència recurrent d'aquesta temàtica tant en el debat públic, en forma d'articles periodístics, reportatges, llibres d'investigació, creació d'associacions, etc., com en l'àmbit creatiu, en forma principalment de novel·les i pel·lícules. Tal ha estat la importància quantitativa i qualitativa dels relats de la Guerra

Civil, que constitueixen ja una mena de subgènere en el context del cinema i de la literatura espanyola. És doncs en aquest context cultural que cal situar l'aportació de Villaronga. La que podríem anomenar trilogia de la guerra conté les adaptacions més personals de l'autor, i no resulta difícil detectar-hi les seues empremtes temàtiques i estilístiques. Això fa que aquestes adaptacions resulten indistingibles de la resta de la seua producció, i que, per llur especificitat temàtica, presenten una evident coherència interna.

2. LA FASCINACIÓ PEL MAL

Tot i situar-se dintre del motlle genèric de «pel·lícules de la Guerra Civil», hem d'apressar-nos a dir que les aportacions d'Agustí Villaronga se'n singularitzen pel tractament que fan de la guerra. Aquesta, de fet, no constitueix el veritable nucli de la trama, sinó el desencadenant d'un drama moral de dimensions més vastes. A Villaronga no li interessa ajustar els comptes amb el passat, ni distingir de manera maniquea entre bons i dolents, sinó posar de manifest la degradació moral dels personatges que pateixen la guerra i, en definitiva, indagar en els mecanismes del mal i en la seua transmissió, tal com observa Pilar Pedraza (2007: 18) per al conjunt de la seua filmografia:

Las películas de Villaronga [...] no hablan de política ni de una guerra determinada, sino del mal y de su transmisión. Y no sólo no son políticas sino que, lejos de difundir posiciones éticas pretendidamente universales, mantienen una postura moral abierta y atenta, una mirada que no parpadea ante la ambigüedad, un dedo que no señala culpables sino sólo participantes en una tragedia repetida y tal vez inevitable.

L'interés per l'ambivalència moral i per les arrels del mal determina l'elecció d'aquestes novel·les per a abordar el tema de la Guerra Civil, en tant que presenten una complexitat moral que les allunya de la simple exposició d'unes posicions ideològiques determinades o del testimoniatge històric per a endinsar-se en els territoris molt més incòmodes de les conseqüències devastadores de la guerra per a la condició humana.

Açò resulta patent en els tres casos. Així, l'escena inicial d'*El mar*, amb l'afusellament dels republicans contemplat pels nens i la posterior venjança a la cova, il·lustra a la perfecció aquesta radical exploració de la part fosca de l'ésser humà. Manuel Tur, el narrador exànim de la pel·lícula, ho resumeix amb aquestes paraules, extretes literalment de la novel·la: «Així vaig començar a viure, Senyor. Aquesta fou la primera terra, les primeres rels, la consciència primera. No recordeu el vostre judici encès. Recordeu que he estat un noi de la guerra» (Bonet 1988: 51). Una manifestació semblant la trobaríem al final de la novel·la, quan el capellà Gabriel Caldentey, personatge eliminat al film, conclou després del suïcidi de Manuel Tur: «Nasqué a la vida, voltat de morts i de foc, i la realitat freda fou per a ell una fumosa flama on Tu i la seva adolescència heu caminat amb els ulls plens de llàgrimes de fum» (Bonet 1988: 246).

La visió de l'horror està, doncs, a l'origen de la vida dissortada dels protagonistes. La tuberculosi que pateixen i la seua violenta mort poden ser vistes, en aquest sentit, com una metàfora de la malaltia moral que arrossegueu. En *Pa negre* l'aprenentatge vital adopta formes no tan violentes però no per això menys devastadores. Andreu, el nen protagonista, hereta els delictes comesos pel seu pare, i s'acaba convertint, tal com afirma ell mateix al final del llibre (Teixidor 2003: 396), en un monstre.

Mentre la fúria dels pensaments m'alçava per damunt de tot, en una engrescadora volada de somni, i el bosc restava a sota, immòbil i secret, inescrutable, vaig entendre, fascinat per la pròpia transformació, amb una barreja de vanitat i por, que començava a convertir-me en un monstre. En el monstre que havien planificat que fos. En un monstre capaç de reunir en un sol cos, en una sola vida, dues naturaleses diferents, dues experiències contràries. Un monstre que jo mateix no sabia que m'habités. Un monstre.

Al capdavant, la seua història d'iniciació negativa reproduceix, en un to menor, la dialèctica víctima-botxí explotada per Villaronga en *Tras el cristal* i *El mar*. La monstrositat del protagonista de *Pa negre* és equiparable al caràcter d'«àngel delirant» que el capellà Gabriel Caldentey atribueix en *El mar* a Manuel Tur, o al de «dement angelical» que atorga a Ramallo (Bonet 1988: 246-247).

L'ambigüitat moral present en la novel·la és reforçada per Villaronga amb la incorporació d'alguns motius argumentals procedents d'una altra novel·la d'Emili Teixidor, *Retrat d'un assassí d'ocells*, citada explícitament després del pròleg de la pel·lícula. Es tracta d'una novel·la molt pròxima, temàticament i ambientalment, a *Pa negre*. El protagonista hi torna a ser un xiquet que evoca des de la maduresa un episodi decisiu de la seua infància, situada en els anys immediats de la postguerra en un poble de l'interior de Catalunya. Aquest nen descobreix els cadàvers al bosc i progressivament aquestes morts es relacionen amb un personatge misteriós anomenat Pitotriu, víctima d'una brutal castració durant els anys de la Guerra Civil. Al llarg de la novel·la el noi descobrirà que son pare fou autor tant de les morts al bosc com de la castració.

Amb les incorporacions d'aquesta novel·la, el pare d'Andreu passa de ser víctima de la crueltat feixista a criminal. Paral·lelament, el caràcter monstruós d'Andreu es multiplica, ja que ara decideix claudicar no sols amb els vencedors de la guerra, sinó amb els que han provocat l'execució de son pare. Villaronga hi afegeix, per la seua part, un episodi d'indubtable força dramàtica: la destrucció per part d'Andreu dels ocells que son pare criava a les golfes de la casa. Aquest acte d'afirmació segella la seua conversió en un assassí d'ocells. Sense poder-ho evitar, el fill repetirà la infàmia paterna. Les reflexions sobre el tema del mal són també presents a la novel·la *Incerta glòria*, tal com observa Xavier Pla (2012: 14): «El seu lirisme trenca el transcurs objectiu del relat i la perspectiva metafísica alimenta el tema del mal i dels seus motius (desesperança, odi, violència, suïcidi) i el tema de la salvació (gràcia, amor, combats interiors i exteriors)». No resulta estrany, doncs, que l'autor d'*El rey de la Habana* se sentira atret per aquesta obra. No obstant això, mentre que en la novel·la la reflexió sobre la presència del mal en el món adquireix un caire religiós i existencialista, en l'adaptació de Villaronga es posa l'èmfasi en la força destructora de la passió amorosa desfermada pel personatge de la Carlana, veritable *femme fatale*. És cert que la crueltat de la Carlana no és més que la resposta a l'assassinat del pare dels seus fills pels anarquistes i a la humiliació rebuda de mans de Juli Soleràs. Un cop més, Villaronga posa en evidència el caràcter contagiós del mal. Siga com siga, el missatge del film resulta molt més desesperançat que el de l'obra de Sales, ja que en aquesta hi ha la possibilitat de la redempció per la fe, mentre que en la versió de Villaronga aquesta possibilitat desapareix.

L'interés pel tema del mal explica que, tal com assenyala Gérard Imbert (2010: 417), Villaronga tendesca a situar els seus relats en períodes històrics en què la violència s'ha exercit sense control, bé siga sota la influència del nazisme, com en *Tras el cristal*, bé en situacions de guerra, com en el cas que ens ocupa. Aquests contextos són l'escenari propici per a la representació de la violència latent que habita en l'interior de l'ésser humà, tema predilecte de la seua filmografia. Però res més que l'escenari, perquè el focus es posa sobre el drama en si. En conseqüència, Villaronga mostra poc interés a explicitar el context històric en les seues pel·lícules. En el cas d'*El mar*, la qualitat de novel·la poètica facilita aquesta tendència ahistòrica. Tal com remarca Jeroni Salom al seu pròleg, l'acció novel·lesca s'hi subjectivitza, mediatitzada sempre per les diferents veus narratives (Bonet 1988: 17-19). L'adaptació de Villaronga potencia, des del seu esferèidor pròleg, aquesta subjectivitat, tot suprimint les poques al·lusions referencials de la novel·la. Un bon exemple el trobem al capítol desé d'*El mar*, en què Ramallo perd la virginitat en un local de Palma —el Bruselas. De camí es creua amb diferents grups dels soldats italians, i quan retorna a casa, els milicians aturen els cotxes a l'entrada del poble. Tots aquests encontres, que haurien reforçat el component històric de la pel·lícula, són eliminats al film, com també el capítol vint-i-seté, ja a la fi de la novel·la, quan Manuel Tur recorda que el primer any de la guerra s'afilià als «balillas», l'organització juvenil de la falange, i el comte Rossi el saludà.

Pel que fa a *Pa negre*, pel·lícula que implica l'obertura de l'autor cap a un públic més majoritari, el fet de basar-se en una novel·la de caràcter realista feia inevitable una presència més gran del context històric. Un bon indicatiu d'aquest reconeixement *mainstream* són els importants guardons amb què va ser reconeguda —triomfadora dels Premis Goya de 2010 i seleccionada per a representar el cinema espanyol als premis Oscar de Hollywood del mateix any.

La novel·la d'Emili Teixidor conté alguns dels episodis i personatges característics de les recreacions de la Guerra Civil: empresonament i execució d'un republicà —el pare d'Andreu, el nen protagonista—, patiment de la muller i de la seua família, fugida vers l'exili d'altres republicans, que es refugien al mas dels avis; humiliació dels perdedors de la guerra en mans dels vencedors, caracterització negativa de les autoritats feixistes, etc., i resultava inevitable la seua plasmació fílmica. Però, com ja hem

comentat, no és el vessant polític i ideològic el més destacable de l'obra d'Emili Teixidor, sinó que el drama se situa en un altre terreny: la narració de com un nen acaba sent víctima de la misèria física i moral causades per la guerra dels seus pares. La transmissió del mal, en definitiva. En *Incerta glòria*, el fet de situar-se la major part del metratge en un «front mort» d'Aragó fa que la guerra tinga un caràcter més intuït que real. Cert que això no és així, ni de bon tros, en el conjunt de la novel·la, que dedica moltes pàgines a descriure les batalles al front i la situació de Barcelona durant la guerra i la postguerra. El caràcter fantasmagòric de les escenes pretesament documentals que clouen el film no fa sinó reforçar el desinterès de l'autor pel context històric.

3. CRITERIS D'ADAPTACIÓ

El pas del relat literari al cinematogràfic comporta sempre uns canvis que, en major o menor mesura, transformen el text inicial i donen pas a un producte nou. Al capdavall, no es tracta d'establir una jerarquia en què la literatura figure quasi sempre en una posició de superioritat, sinó de considerar cine i literatura com a llenguatges autònoms, en igualtat de condicions (Wolf 2001: 18). En aquest sentit, l'estudi dels procediments d'adaptació hauria de centrar-se en l'anàlisi de les singularitats de les poètiques respectives, mirant de comprendre les raons que han pogut propiciar els canvis més significatius. És el que intentarem fer a continuació.

Una primera qüestió que ens hauriem de plantejar, respecte a la trilogia que comentem, és si, més enllà de la temàtica, les obres que l'han inspirada comparteixen algun tret d'estil. I la resposta és que no, ja que, com hem apuntat, es tracta de novel·les amb plantejaments narratològics molt diferents. *El mar* és una novel·la breu, condensada, de tipus experimental i amb un to marcadament simbòlic i poètic; *Incerta glòria*, per la seua part, té un to marcadament realista, i posseeix una voluntat totalitzadora —ha estat qualificada de *novel·la riu* per la crítica—, manifesta en una gran diversitat d'arguments que reflecteixen la vida i el pensament d'un període de temps dilatat: la guerra i la postguerra. Una altra característica que la defineix és el seu important component especulatiu, centrat especialment en una problemàtica religiosa que trobem també a *El mar*, i vincula les dues obres amb la novel·la catòlica de postguerra.

Pa negre, finalment, és una novel·la també de caràcter realista, tot i que de dimensions més convencionals. En aquest sentit, semblaria que les majors dificultats d'adaptació les trobaríem en les dues primeres obres. Resulta pertinent, en aquest punt, recordar el que Villaronga digué de l'adaptació de *La plaça del Diamant* duta a terme per Francesc Betriu, en la qual participà com a tècnic de decoració: «Si jo hagués realitzat *La plaça del Diamant*, m'hauria plantejat l'adaptació de manera molt diferent, l'hauria despulat molt més. M'hauria centrat directament en el personatge de la Colometa i hauria suprimit moltes coses tangencials» (Quintana & Merino 1993: 80). Aquest serà al capdavant el criteri que Villaronga seguirà en les adaptacions que ara tractem: despullar la trama d'elements anecdòtics i destacar aquells que li semblen essencials o que connecten amb els seus interessos temàtics i estilístics. Passem a analitzar-ho en cada cas concret.

L'adaptació d'una novel·la lírica com *El mar* presenta importants dificultats, relacionades en bona part amb la problemàtica de traduir en imatges l'espessor de l'estil. Aquesta dificultat es fa patent tant en els fragments lírics com en els especulatius, quan els personatges —especialment Manuel Tur— reflexionen sobre qüestions teològiques o existencials. És *El mar* una novel·la on els personatges s'expressen sovint en un registre marcadament literari, de difícil translació cinematogràfica. Agustí Villaronga soluciona aquesta dificultat potenciant la naturalitat en els diàlegs i reservant la càrrega poètica per a la creació d'atmosferes visuals. Inevitablement, però, s'hi produeix una pèrdua del ric entramat simbòlic del text, que és compensada per la qualitat i autonomia estètica de l'adaptació. Un bon exemple d'açò el trobem en el tractament de la simbologia marina, que al llibre té una riquesa de matisos que la pel·lícula difícilment podia plasmar. El film proposa la immersió recurrent en els somnis marins de Ramallo, que acaben esdevenint un *leitmotiv*. Una altra dificultat és la relacionada amb la polifonia de la novel·la, que en l'adaptació es limita, principalment, a la focalització de la mirada moribunda de Manuel Tur. Cert que en aquest cas resultava inevitable renunciar a la fidelitat al text per tal d'adaptar-lo al model de representació institucional realista.

Pel que fa a *Pa negre*, la incorporació dels motius argumentals procedents de *Retrat d'un assassí d'ocells* li aporta un element d'acció exterior que aproxima l'adaptació als interessos d'un públic majoritari. Un altre canvi important es refereix al temps de l'enunciació de la veu narrativa, ja

que tant en *Pa negre* com en *Retrat d'un assassí d'ocells* Emili Teixidor opta per una narració retrospectiva, a través de la qual un personatge adult reflexiona sobre els esdeveniments infantils que l'han conduït a la situació actual, mentre que el relat cinematogràfic se'ns presenta, com d'habitud, des de la immediatesa del present. Tan sols amb una focalització interna, amb el sempre delicat recurs de la veu en off s'haguera pogut conservar aquest component introspectiu. Però aleshores estariem parlant d'una altra pel·lícula i d'un director amb menys vocació autoral.

Encara més radicals seran els canvis introduïts per Agustí Villaronga en l'adaptació d'*Incerta glòria*. Cert que de les tres novel·les ambientades en la Guerra Civil i la postguerra adaptades pel cineasta mallorquí aquesta era la que presentava més dificultats. Primer de tot, com ja s'ha apuntat, per l'extensió. Després, per la complexitat. *Incerta glòria* és una novel·la d'una gran densitat conceptual i estilística, d'inspiració dostoevskiana, que explora els conflictes morals i religiosos que la guerra ocasiona en la vida dels joves protagonistes. Açò obligava els guionistes —el mateix director i Coral Cruz— a un radical exercici de condensació. Pel que fa a l'aspecte purament argumental, els guionistes se centren en els fets que es narren en la primera part del llibre, amb alguna aportació de la segona. És a dir, posen el focus en els esdeveniments que giren al voltant de la Guerra Civil, i deixen fora tot el que es relaciona amb la postguerra. Des del punt de vista de la intriga cinematogràfica, era certament la millor opció, ja que és on es concentra l'acció externa. El narrador de la tercera i quarta part, Cruells, hi és també eliminat, tot i que algun tret superficial del personatge —l'atribut del telescopi— és assimilat al de Soleràs. Amb Cruells desapareix bona part del pensament catòlic i la seua evolució durant la postguerra. Les dues primeres parts de la novel·la acaben amb moltes línies de la trama obertes, que es resoldran en les dues següents. Per tal de poder encabir el conjunt en una proposta assimilable per una pel·lícula convencional, els guionistes opten per afegir un inici i un final que doten de cohesió el relat. Tots dos estan relacionats amb el personatge de la Carlana. En el pròleg, contundent i determinant com tots els de l'autor, es visualitza quelcom que a la novel·la sols resta apuntat: l'assassinat del Carlà. Hi trobem una nova mostra de la fascinació per la violència de Villaronga. Aquesta serà la llavor del mal que esclatarà en l'afegit final de l'assassinat de Soleràs a mans del seu amic, estretament vinculat amb la humiliació prèvia a la qual

Soleràs el sotmet. Amb aquestes dues aportacions, el relat filmic es resol d'una manera molt villaronguiana. El que no tenim tan clar és si resulta coherent amb la poètica de Joan Sales, molt més interessada en la dimensió religiosa de l'ésser humà que en el drama passional.

4. HIBRIDACIONS GENÈRIQUES

La poètica de Villaronga incorpora motius temàtics i visuals d'altres gèneres, amb la intenció de fer més accessible el seu univers personal. No resulta estrany que, donada la importància del tema del mal en la seua obra, el gènere de terror siga el que hi ocupe un lloc preeminent. Tant és així que una de les seues pel·lícules —99.9— s'hi inscriu plenament. Una de les característiques que vincula el cinema de Villaronga amb els codis del cinema gòtic és la predilecció per les atmosferes tenebroses i els ambients nocturns. Les escenes oníriques, en què es confonen realitat i fantasia, i on sovint emergeixen els fantasmes que amaguen els protagonistes, són una altra manifestació vinculada amb el cinema de terror. Les podem rastrear en tota la seua obra, i també en la trilogia que ens ocupa. És el cas del recurrent somni marí d'Andreu Ramallo a *El mar* o de l'escena de la castració de Pitorliua, somiada o imaginada per Andreu a *Pa negre*. En *Incerta glòria*, encara que no hi ha escenes pròpiament somiades, també abunden els ambients nocturns de ressonàncies oníriques. Els casos més patents són les escenes rodades al monestir, en presència de les mògies dels frares, i especialment l'escena final, la de l'assassinat de Juli Soleràs. Són també molt significatives les imatges documentals de la guerra que tanquen el film, que es van difuminant progressivament fins a adquirir un aspecte fantasmal. La presència recurrent de fantasmes als relats espanyols contemporanis sobre la Guerra Civil expressa, per a José Colmeiro (2011), la problemàtica resolució del trauma històric que aquesta va provocar en la societat espanyola contemporània.

La presència en el cinema de Villaronga d'espais clarament identificables per l'espectador dins de la tradició del cinema gòtic seria un altre aspecte a comentar. Així, en *Pa negre* la posada en escena converteix la masia dels avis i el bosc en espais arquetípics del cinema de terror. El mateix podem dir del monestir i el castell d'*Incerta glòria*. A l'interior

d'aquest últim habita la Carlana, caracteritzada de vegades com una mena de dona-aranya. Resulta significativa la metàfora visual que la defineix, translació de la mantis religiosa que devora el seu amant en la novel·la.

Relacionat també amb el gènere de terror estaria el que Bernhard Chappuzeau (2007) ha denominat «esteticisme de la violència», és a dir, la complaença del director en les escenes violentes i en la manera preciosa de filmar-les. Això resulta evident tant en la posada en escena com en aspectes concrets de la trama. És el cas, per exemple, de la truculenta mort d'Eugeni Morell a destrallades en *El mar*, de ressonàncies *gore*, que en la novel·la de Blai Bonet es resol amb un discret estrangulament. L'espectacular caiguda del cavall en *Pa negre* en seria un altre exemple, així com els assassinats que obren i tanquen *Incerta glòria*, que en les novel·les respectives o no apareixen o figuren elidits.

Junt amb el cinema de terror, el director mallorquí ha incorporat a la seua obra alguns motius provinents d'altres gèneres, com el *western*. El paisatge del desert dels Monegres, la presència del cavall, els personatges solitaris, la lluita de dos homes per l'amor d'una dona, els soldats, ociosos, en serien indicis eloqüents.

Tot i no tractar-se pròpiament d'una hibridació genèrica, voldríem apuntar la importància de l'erotisme en la poètica visual de Villaronga. Present en tota la seua filmografia, resultava inevitable, donada la coherència de tota la seua producció, que es manifestara també a la trilogia sobre la guerra. Es tracta d'un erotisme pervers, indestriablement lligat als mecanismes de la violència, la crueltat i la submissió. En general, el criteri seguit pel director és potenciar les insinuacions que troba en les novel·les. Així, en *El mar*, la relació eròtica entre Manuel Tur i Andreu Ramallo adquireix una major explicitació visual, així com la d'Andreu Ramallo amb Eugeni Morell. En *Pa negre*, la càrrega eròtica es concentra en el personatge de Núria, la cosina d'Andreu, que passa de ser una xiqueta pusil·lànim a ser un personatge inquietant, amb una potent càrrega eròtica. En *Incerta glòria*, el protagonisme atorgat al personatge de la Carlana, amb l'afegit de la humiliació final de Soleràs, entronca també amb aquesta qualitat perversa de l'erotisme villaronguà.

La tirada d'Agustí Villaronga per les hibridacions genèriques constitueix un tret d'estil marcadament postmodern, en tant que obre un diàleg entre cinema d'autor i cinema popular. La intensificació d'aquesta hibridació en

la trilogia que ens ocupa pot posar-se en relació amb la voluntat d'obertura a un públic més ampli que hem apuntat adés.

Amb les pel·lícules *El mar*, *Pa negre* i *Incerta glòria* Agustí Villaronga ha enllestit una trilogia sobre la Guerra Civil que encaixa de manera coherent amb la resta de la seua filmografia. És la seua una mirada personal sobre el conflicte, centrada més en les conseqüències morals que la violència desfermada per la guerra ocasiona en els que la patiren que no en la plasmació realista o historicista dels fets. La indagació sobre la naturalesa i la transmissió del mal recorre de manera subterrània tota la trilogia. Cal observar que la tria de les novel·les resulta molt significativa de les afinitats existents entre les poètiques dels respectius autors i del director, en tant que en totes dues es du a terme una reflexió complexa sobre les devastadores conseqüències de la guerra no sols en el terreny de les llibertats polítiques, sinó en el de la integritat de la condició humana, sense apriorismes ni idealitzacions. Les hibridacions genèriques constitueixen un recurs, genuïnament postmodern, del qual se serveix Villaronga per a vehicular el seu univers personal. Donada la importància del tema del mal en la seua obra, el gènere de terror ocupa un lloc preeminent en aquest joc intertextual. L'espectacularització de la violència i la predilecció per les escenes oníriques són dos dels seus trets més destacats. El *western* resulta també rellevant en la realització d'*Incerta glòria*. Les afinitats de fons entre els universos creatius de les novel·les i de les pel·lícules propicia que, tot i la profunda petjada autoral, el resultat final de les adaptacions siga, quasi sempre, respectuós amb les obres en què s'inspira. El cas més discordant es dona en l'adaptació d'*Incerta glòria*, en què les dimensions de la novel·la obliguen a una condensació expressiva que violenta la seua densitat argumental i ideològica.

8. *Avi, et trauré d'aquí!* El documentalisme de Montserrat Armengou i Ricard Belis

I. EL DOCUMENTALISME DE TV3

Un dels signes d'identitat de TV3 ha estat, des dels noranta ençà, la producció de documentals compromesos amb la investigació històrica de la memòria del franquisme, dintre de la qual s'ha significat com la cadena pionera i més activa en el panorama audiovisual espanyol. La primera realitzadora a posar en marxa aquest documentalisme de denúncia fou Dolors Genovès, directora de documentals històrics dels Serveis Informatius de TV3. Els seus documentals han tractat temes com l'assassinat d'Andreu Nin (*Operació Nicolai*, 1992), el judici i l'execució del polític democratacristià català Manuel Carrasco i Formiguera per part del govern franquista (*Sumaríssim 477*, 1994) o la trajectòria biogràfica de Joan March, l'anomenat «banquer de Franco» (*Joan March, els negocis de la guerra*, 2003). El treball de Dolors Genovès ha tingut continuïtat en el de Montserrat Armengou i Ricard Belis. La part més significativa del seu documentalisme es du a terme en els primers anys del segle XXI. Del 2002 és *Els nens perduts del franquisme*, que tracta del robatori dels nens de mares republicanes preses o executades, i la seua adopció per part de famílies addictes al nou ordre, així com de l'adoctrinament i el maltractament a què mares i fills eren sotmesos. *Les fosses del silenci*, emès el 2003, aborda el tema de les fosses comunes on es van inhumar les víctimes republicanes de la repressió franquista de la guerra i la immediata postguerra, i la dificultat

per a dur a terme la seua exhumació i soterrament digne. *El comboi dels 927*, per últim, s'emet el 2004, i trau a la llum la complicitat del règim franquista amb l'Alemanya nazi en l'empresonament dels republicans espanyols exiliats a França al camp d'extermini de Mauthausen. La darrera aportació de Montserrat Armengou i Ricard Belis al documentalisme televisiu sobre la violència política del franquisme és *Avi, et trauré d'aquí!* Emés el 19 de març de 2013, reprén el tema de les fosses comunes, i se centra en la més gran i simbòlicament més rellevant, el Valle de los Caídos. Els autors revelen en el seu documental com hi van ser traslladades les restes de milers de combatents dels dos bàndols de la Guerra Civil sense l'autorització dels seus familiars i com els seus intents per traure'ls d'allí xoquen amb barreres infranquejables, les mateixes que fins ara han impedit que es convertira en un veritable memorial de la Guerra Civil. És en aquest darrer documental que volem centrar el nostre estudi. Hi trobem les constants temàtiques i estilístiques que caracteritzen l'obra de Montserrat Armengou i Ricard Bellis. Tanmateix, a causa de la distància temporal de nou anys que els separa del bloc dels tres documentals inicials, enllestits entre 2002 i 2004, s'hi poden observar una sèrie de característiques que el singularitzen, fruit, essencialment, d'una estilització dels trets formals presents en els documentals anteriors.

2. LA GENERACIÓ DELS NETS

Joan Pinyol, autor de la frase que dona títol al documental, i principal protagonista, representa la generació dels nets dels represaliats que, educats en la democràcia, ja no ha patit els efectes del trauma de la guerra i la dictadura d'una manera directa i no troba impediments psicològics per a reclamar la reparació de la memòria dels seus avis. És aquesta generació la que ha engegat les reivindicacions actuals, que l'any 2000, de la mà d'Emilio Silva, fructificà en la creació de l'Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica i en el 2006 del seu equivalent català. Tot aquest moviment posa en evidència que existeixen encara importants deutes pendents en la societat espanyola respecte al seu passat franquista, i que cal encara un treball important a fer en l'àmbit polític per a restablir la memòria i la dignitat de les seues víctimes, tal com han observat, entre d'altres, Paloma Aguilar (1996, 2008).

Joan Colom, l'avi de Joan Pinyol, fou un jove soldat republicà que, en acabar la guerra, va ser capturat i va morir malalt en una presó militar. La seua família pensava que estava soterrat en una fossa comuna al cementeri de Lleida, però arran de la lectura d'un text de la historiadora Queralt Solé que acompanyava la revista *Sàpiens* com a suplement del número d'abril de 2008, Joan Pinyol descobreix que no és així. Aquest suplement inclou la llista de més de 5.600 restes òssies, tant de soldats republicans i feixistes com de civils, que van ser traslladades des de Catalunya fins a la cripta del Valle de los Caídos. Joan Pinyol, tot buscant si hi havia algú del seu poble, Capellades, hi descobreix que el seu avi va ser dut de manera clandestina al Valle de los Caídos el 1965, sense demanar permís als familiars. A través de Joan Pinyol i de la seua voluntat de traure l'avi del mausoleu franquista, el documental dona veu a tots els descendents que, com ell, són víctimes també d'aquesta situació.

El Valle de los Caídos constitueix un tema molt tractat pels estudiosos de la memòria democràtica. No resulta estrany, donada la seua condició d'emblema de la repressió i de la ideologia feixista a Espanya. En citarem tan sols dos exemples. José Colmeiro (2005: 36-37) el posa com a exemple de «museu de la desmemòria», tot comparant-lo amb el castell de Montjuïc. Ulrich Winter, per la seua part, incideix en la ideologia totalitària que l'origina, en afirmar que «escenifica un fascismo de la memoria, al construirse a costa de la muerte y olvido de los prisioneros republicanos» (2005: 28). Tot comparant el mausoleu de Franco amb les fosses comunes de les víctimes republicanes, observa que constitueixen dos llocs de memòria antagònics: les fosses «proporcionan la metáfora y el drama de un lugar que se podría llamar de reconocimiento», el Valle és «en realidad una contra-memoria, un lugar de memoria imposible, de exclusión y aniquilación del Otro y del recuerdo mismo» (Winter 2005: 24).

3. UNA RETÒRICA AL SERVEI DE LA DENÚNCIA

Els d'Armengou i Belis són documentals d'investigació que segueixen el que Bill Nichols (1997: 66) anomena modalitats de representació interactiva, és a dir, aquells que intervenen de manera directa en els esdeveniments tractats a través d'imatges d'arxiu i de les manifestacions de testimonis i experts que contrapesen les afirmacions de la veu narrativa en off. Tal

com han observat diversos estudiosos —(Herrmann 2008: 194; Estrada 2006: 199)— la veu en off juga un paper molt important en els documentals d'Armengou i Bellis a l'hora de determinar la posició interpretativa i ideològica dels autors. El mateix s'esdevé a *Avi, et trauré d'aquí!* Tot i la seua polifonia —al llarg del documental s'encabeixen una diversitat important d'opinions que representen diferents perspectives, tant de familiars com de testimonis, historiadors, jutges, forenses i polítics de diferent signe— és la veu del narrador la que dirigeix i cohesiona el conjunt des de l'inici del relat. El que potser singularitze *Avi, et trauré d'aquí!* dintre del conjunt de documentals dels seus autors és la preeminència que s'hi dona a un dels personatges, Joan Pinyol. Això resulta especialment clar si el comparem amb el documental amb què guarda una major relació, *Les fosses del silenci*, on no hi ha cap personatge que destaque de manera clara entre el conjunt de veus. Tant és l'èmfasi posat en la focalització d'aquest personatge, que ara i adés la veu en off parafraseja i continua el seu discurs. Així, després que el narrador ens informe que el govern socialista va permetre l'accés dels familiars a les criptes, Joan Pinyol afirma de manera contundent: «Vaig trencar totes les lloses», i tot seguit el narrador reprén la frase:

Però la llosa que separa els familiars de les restes dels seus éssers estimats darrere d'aquestes capelles no són l'únic obstacle que han de salvar. Els familiars dels soterrats al Valle han començat un calvari administratiu i judicial que, de moment, no els dona cap resultat.

Una altra mostra significativa de la forta identificació existent entre narrador i personatge la trobem en l'escena que clou el documental, quan el narrador li cedeix la veu. Se'ns hi mostra Joan Pinyol passejant pel cementeri de Capellades en companyia del seu fill petit, símbol de la continuïtat de la memòria, mentre el narrador afirma: «Lluny de quedar en l'oblit, aquest deute pendent anirà passant de generació en generació». Joan Pinyol rebla aquesta afirmació expressant de nou el seu desig de treure l'avi del Valle de los Caídos. No és aquesta, però, l'única volta que la veu d'algun dels personatges tanca el documental, el mateix s'esdevenia a *Els nens perduts del franquisme* i *El comboi dels 927*.

Un altre element important de la retòrica dels documentals d'investigació és l'ús d'entrevistes. En el cas de les dutes a terme amb les víctimes

de processos repressius, l'empatia amb l'entrevistador resulta essencial, en primer terme, per a trencar les seues resistències a fer públic el seu dolor, i en segon, perquè les traces d'aquest diàleg resulten importants en la transmissió de l'experiència traumàtica a les següents generacions, tal com ha observat Dominick LaCapra (2001) en l'àmbit de l'Holocaust i Anna Miñarro i Teresa Morandi (2012) en relació a la Guerra Civil espanyola. És, al capdavant, una manifestació dels procediments propis de la història oral, fonamental en tot procés de recuperació de la memòria històrica.

Armengou i Bellis opten per la fórmula de deixar l'entrevistador absent, tot i que la seua presència es fa sentir de diverses maneres. Primer, com a destinatari de les mirades de l'entrevistat, i segon, en les intervencions esporàdiques de la seua veu en les entrevistes a les víctimes, quan interessa al curs de les seues indagacions. De vegades la presència de l'entrevistadora es fa més patent, com quan a *El comboi dels 927*, Luisa Ramos, una de les que va patir el transport en el fatídic tren que sortí d'Angulema el 1940 en direcció a Mauthausen, esmenta el seu nom, fent evident l'empatia existent entre elles: «Había de todo. Había sudor, olor, calor. Otras veces frío. Porque como vas desnutrida. No ye como cuando vas bien alimentada. Había de todo, Montse. Yo por ejemplo que tengo un olfato muy delicado, no lo soportaba».

Especialment interessants són els moments en què l'entrevistat reflexiona sobre el fet mateix de sotmetre's a l'entrevista, que esdevé així una reflexió sobre el mateix acte de recuperació de la memòria democràtica. A la fi d'*Els nens perduts del franquisme* en trobem dos exemples. El primer és el de Soledad Real: «Vull parlar d'això perquè vull que la gent sàpiga que hi ha que fer algo. Que no podem plorar. Que hi ha que fer algo». El segon, de Teresa Martín, una altra nena robada, clou el documental i resumeix la intenció de l'obra d'Armengou i Bellis: donar veu a les víctimes del franquisme.

Con cuarenta años de dictadura, y veinticinco de democracia, que todavía no se sepa absolutamente nada de lo que pasó. No, no se nos ha dado la voz a nadie, ni en canales, ni en radio, ni en prensa, a nadie. Cuatro libros, veinte libros, muchas cosas han desaparecido, pero cuando alguien quiere que la memoria perdure, la memoria esta ahí. No tiene más que preguntar, y yo estoy hablando. No, no

se nos ha dado la voz. Tengo 62 años. Es la primera vez que hablo. Es la primera vez que me preguntan.

En *El comboi dels 927* trobem un exemple semblant, en el testimoni final de Manuel Huerta, que contenint a penes l'emoció manifesta el caràcter dolorós de la transmissió de l'experiència traumàtica: «Cuando hay un silencio es que nadie habla. Por eso he venido. Por eso he venido a verla. Para participar».

Un altre aspecte que singularitza el darrer documental de la resta és l'escenografia triada a l'hora de filmar les entrevistes. Mentre que en el bloc inicial dels documentals aquesta és marcadament austera, sense cap element decoratiu que distraiga l'atenció del testimoniatge de les víctimes, en *Avi, et trauré d'aquí!* les sobreimpresions de fotografies dels familiars de l'època de la guerra emfasitzen l'impacte del que el personatge ens conta i posen de manifest la persistència d'un passat polític traumàtic, no resolt satisfactòriament, que retorna de manera fantasmàtica. El seu soterrament inadequat provoca el seu retorn espectral, com en tants relats sobre la guerra. Així, en les entrevistes a Joan Pinyol es projecta la foto dels seus avis al darrere. A la part inferior esquerra, una flama completa la imatge amb una explícita significació simbòlica d'esperança o voluntat de pervivència. Un altre exemple seria el de l'entrevista amb Rosa Gil, neta d'un soldat nacional traslladat també forçosament al Valle, que es manté amb la foto del seu avi vestit de militar al fons, tot establint una simetria ideològica amb la de Joan Pinyol. Un sentit semblant tindria la projecció espectral de la creu del Valle de los Caídos en l'entrevista amb la historiadora Queralt Solé i l'historiador i monjo de Montserrat Hilari Raguer.

Les sobreimpresions d'imatges del passat traumàtic que s'ha volgut tancar en fals emergeixen en altres moments d'*Avi, et trauré d'aquí!*, fins al punt de constituir-ne un tret d'estil. En els documentals anteriors les sobreimpresions s'havien usat de manera moderada, i amb una eficàcia visual menor. N'hi ha algunes molt colpidores, com les que exposen imatges de Franco i del decret que ordena la indistinció de la procedència ideològica dels cadàvers que han d'omplir les criptes del seu mausoleu sobre la base de la creu del Valle de los Caídos. O com les que projecten sobre les parets del cementeri de Lleida els noms dels morts republicans traslladats claudesme al Valle i el dibuix del tamany de la caixa on, segons les estrictes

normes de l'ordenament franquista, havien de ser traslladades les restes. D'altres evoquen explícitament la violència de la repressió feixista, com les dels afusellaments sobre les parets del cementeri de Lodosa, a Navarra.

La frontera entre el periodisme d'investigació i els relats ficticials és, ja ho sabem, molt tènue, i un dels punts més sensibles d'intersecció el trobem en la composició d'escenes per tal d'il·lustrar i conferir dramatisme als fets narrats per tal de fer-los més atractius per al públic televisiu. La tècnica del docudrama és usada habitualment per l'escola documentalista de TV3, iniciada per Dolors Genovès. En el cas d'*Avi, et trauré d'aquí!*, el principal motiu dramatitzat és la imatge en blanc i negre dels camions que van camí del Valle plens de taüts i en tornen buits, acompanyats per una música desassossegadora. Constitueix una mena de *leitmotiv* sinistre, que estructura tot el relat, de la mateixa manera que el tren de refugiats camí de Mauthausen en *El comboi dels 927* o la imatge de Vallejo-Nájera caminant per l'hospital psiquiàtric on duia a terme les seues perverses investigacions a la primera part d'*Els nens perduts del franquisme*.

Del que hem observat fins ara es pot col·legir que *Avi, et trauré d'aquí!* presenta un elevat to emotiu, propiciat no sols pel tema en si, que ho és en un alt grau, sinó pels recursos audiovisuals posats en joc pels autors per a potenciar-ho. Isabel Estrada ha observat, en els dos articles que dedica al documentalisme de TV3, com Armengou i Bellis sotmeten els seus documentals a un alt grau de manipulació artística amb la intenció de produir una catarsi en l'espectador. Especialment significatiu li sembla l'ús de fotos esquinçades dels militars colpistes a l'inici de *Les fosses del silenci*:

Manipulation is observed at the beginning of *Les fosses del silenci*, as photos of the generals are presented onscreen as if they were ripped in order to illustrate the violence that surrounded them and also to suggest the incompleteness of the record of the past.

Del visionat conjunt dels quatre documentals es pot concloure que *Avi, et trauré d'aquí!* és el que presenta una retòrica més manierista, que potencia en un major grau l'espectacularitat i l'impacte emocional. La distància existent entre els tres primers i aquest darrer ha fet que els autors hagen intensificat aspectes ja presents en l'obra anterior, especialment les sobreimpressions. La tria d'un personatge que hi exerceix de protagonista

redunda també en una major identificació amb el seu drama. Potser el fet que els testimoniatges de les víctimes sobre els quals es basaven els primers documentals haja minvat en aquest darrer, ha permès als seus autors una major llibertat creativa a l'hora d'elaborar el material obtingut en les seues investigacions, tot allunyant-se de la contenció i l'austeritat inicial.

4. L'ESQUEMA JUDICIAL

Tal com apunta Joan Ramon Resina (2007: 419) i desenvolupa Gina Herrmann (2008), els documentals de TV3 —els de Dolors Genovès, primer, i els d'Armengou i Bellis, després— posseeixen una marcada inspiració judicial, tant per la voluntat investigadora com per la imitació del format jurídic: en confrontar les versions de les víctimes i els responsables, adopten la forma d'un judici virtual, per tal que els espectadors emeten el seu judici ètic. D'aquesta manera es produiria una mena de compensació simbòlica a la manca d'una fiscalització real dels crims del franquisme durant els anys de la democràcia. A més de la seua demanda general de justícia, els documentals d'Armengou i Bellis contenen també algun enfrontament individual. En el cas d'*Els nens perduts del franquisme*, l'acusada és Mercedes Sanz Bachiller, fundadora de l'Auxilio Social, organització responsable de la reclusió forçada, reeducació i assignació a altres famílies dels nens republicans. El seu testimoniatge negant els fets és desmentit, en un muntatge en paral·lel, per algunes de les seues víctimes, com Soledad Real o Uxenu Álvarez. En *Les fosses del silenci*, l'enfrontament és entre José Antonio Lardera, descendent d'una víctima soterrada en una fossa comuna i Nicantro Álvarez, el seu presumpte assassí. En *El comboi dels 927*, en canvi, la demanda de justícia té un caràcter més general. L'acusació es llança contra el règim franquista, personalitzat en la figura de Serrano Suñer. Per a Gina Herrmann (2008), és el documental que manté una estructura més clarament judicial dels tres. El documental que ens ocupa segueix també aquesta acusació difusa, i la figura en què es concentra l'exigència de responsabilitats no seria altra que el mateix dictador. Al capdavant, el Valle de los Caídos fou un projecte personal seu, i és d'ell de qui emanen els edictes que ordenaren profanar les tombes de les víctimes de la guerra i omplir amb elles les criptes del seu mausoleu.

L'exposició del cas vindria donada pel relat del narrador, que exerciria la funció de fiscal. Les víctimes i alhora demandants serien, en primer terme, Joan Pinyol i la seua família, així com Silvino i Rosa Gil, fill i neta d'un soldat nacional soterrat al Valle. A aquestes famílies, que personalitzen la demanda de justícia i reparació, se'ls uneixen els membres de l'Asociación de Familiares pro Exhumación Valle de los Caídos. Després hi hauria els testimonis —la veu en off els qualifica explícitament així. Tots ells donen fe de la veracitat de les acusacions d'haver traslladat els cadàvers sense el consentiment dels familiars. El principals són Jaume Vilella, exregidor de l'Ajuntament de Lleida, responsable del trasllat el 1965 de cinc-cents dos cossos dels republicans de la fossa comuna del cementeri de Lleida al Valle; així com Manuel Albiac i Batista Ferré, metge i fuster, respectivament, que van col·laborar en l'exhumació al cementeri de Batea, a Lleida i en el posterior trasllat al Valle dels cadàvers d'una altra fossa comuna de soldats republicans. Igual funció testimonial compleix Carlos, l'home que tenia catorze anys quan va ser obligat, junt amb altres xiquets com ells, a transportar les caixes amb les restes humanes dels camions a les criptes. Tots expressen el seu malestar per haver-hi col·laborat en aquella ignomínia, però el més expressiu és Carlos: «Nos habían convertido en cómplices de unos señores que roban cadáveres. Nos los hacen llevar, nos los hacen guardar, y luego encima cobran para ver toda esa parafernalia». Després hi hauria els experts, que bé reforcen la denúncia dels fets, com ara la historiadora Queralt Solé, l'estudi de la qual és en l'origen de la recerca; o bé advoquen pel dret dels familiars, com l'historiador Hilari Ragner o Francisco Etxeberria, metge forense, que opina que, malgrat la dificultat a causa del mal estat de les restes, potser no siga impossible rescatar-ne algun, i que això tindria un gran valor simbòlic. El testimoniatge de Baltasar Garzón té un valor especial, en tant que ha estat l'únic jutge que ha volgut donar cobertura legal a les reivindicacions dels familiars. De fet, tal com expressa la veu en off, la seua ordre judicial d'exhumar les restes de vuit cossos soterrats a les criptes del santuari està en la base de la seua expulsió de la carrera judicial.

5. UNA MEMÒRIA COMPARTIDA

Esment a part mereix la presència de polítics actuals en el documental, en tant que evidencia la confrontació encara present en la societat espanyola sobre com gestionar la memòria democràtica. Després que el narrador ens informe de la promulgació, el 2007, de la Llei de Memòria Històrica per part del govern socialista, se'ns hi mostren els testimoniatges de polítics partidaris de satisfer les demandes dels familiars i d'aquells que s'hi oposen. Entre els primers figuren Iñaki Anasagasti, del PNV, i Ramón Jáuregui, del PSOE, membre també de la Comissió d'Experts del Valle de los Caídos, i partidari de la seua conversió en un memorial de la guerra com els que existeixen en altres països europeus. Entre els opositors destaca Alejandro Muñoz Alonso, del PP, que afirma que encara no és el moment. La mateixa posició contrària a qualsevol resignificació del santuari franquista defensen aquells que, tot seguint Hilari Ragner, representen el «franquisme residual», com Pedro Cerralín, president de l'Asociación de Defensa del Valle de los Caídos, i Anselmo Álvarez, l'abat de la comunitat benedictina que custodia el mausoleu. El conflicte sobre com interpretar el passat franquista, simbolitzat pel seu monument emblemàtic, es fa doncs palès en el documental. Tal com assenyala Ulrich Winter (2005: 23), la manca d'acord a Espanya sobre com narrar la identitat col·lectiva impedeix l'existència de llocs de memòria compartits. La Transició va produir una reconciliació constitucional forçada o extorsionada. Com a conseqüència, els llocs de memòria espanyols haurien de ser dislocats, per tal que possibiliten un procés de reconeixement entre memòries conflictives, tant ideològicament com nacionalment.

Tanmateix, el documental mostra com per damunt de les discrepàncies sobre la manera de gestionar la memòria democràtica, hi ha un punt de consens. Siga quin siga el seu signe polític, els familiars de les víctimes de la guerra coincideixen en la denúncia de la injustícia comesa amb el seu trasllat forçós al Valle de los Caídos. Ja hem observat com, malgrat el protagonisme atorgat a les víctimes republicanes, al documental també s'hi dona veu a les del bàndol nacional, representat per la família de Silvino i Rosa Gil. Tots dos qualifiquen el trasllat forçós com a «secuestro». En l'entrevista amb Rosa Gil, aquesta considera que el dret a soterrar els morts és una qüestió sagrada, universal, que es troba en els fonaments antropològics de la condició humana:

Franco no trató bien, ni a unos ni a otros, en este aspecto. Y que las familias estamos todas unidas. ¿Qué más da que seas del bando republicano o del bando nacional, en este aspecto, para poder traer a tus familiares contigo? Esto es una cuestión universal. Cada uno puede decidir qué hacer libremente con sus familiares. Es una cuestión sagrada, por decirlo así.

Semblant confluència ideològica en la voluntat de superar el dol trobem també a *Les fosses del silenci*, quan, en la seua part final, Asunción i Isabel, «fervorosa catòlica que no cree en política» la primera, «activa sindicalista» que no es considera creient la segona, romanen unides en la recerca dels seus germans, que jauen en una fossa comuna a Piedrafita de Babia.

Tal com observa Paloma Aguilar, el passat traumàtic no se superarà fins que aquesta injustícia no siga reparada mitjançant una adequada política de la memòria. *Avi, et trauré d'aquí!* ens en mostra un bon exemple: el 1980, amb la democràcia recent restaurada, els habitants del Valle de Lodosa, a Navarra, van poder recuperar els cossos dels seus familiars per a soterrar-los al cementeri del seu poble. Havien estat afusellats pel les tropes nacionals a l'inici de l'alçament militar. Tal com assenyala el narrador, el capellà Victorino Aranguren hi jugà un paper molt important per a restaurar la dignitat de les víctimes i compensar el paper jugat per l'Església durant el franquisme. És la contrafigura de l'abat benedictí que custodia el santuari, i la seua posició conciliadora li va provocar problemes amb la jerarquia eclesiàstica.

El documental de Montserrat Armengou i Ricard Bellis es converteix, amb la seua proposta de reconciliació de les memòries enfrontades, en un exemple de lloc de memòria compartida.

Referències bibliogràfiques

- AGUILAR, Paloma (1996), *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid, Alianza.
- AGUILAR, Paloma (2008), *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza.
- AGUILERA, Gemma (2011), *Agent 447. L'home que va detenir Lluís Companys*, València, 3 i 4.
- ALZAMORA, Sebastià (2012), *Crim de sang*, Barcelona, Proa.
- ARNAL, Rafael (2000), *La solsida*, Tavernes Blanques, L'Eixam.
- AROSTEGUI, Julio, Manuel AZNAR SOLER *et alii* (1986), *Canelobre*, 7-8, estiu-tardor, *La guerra en Alicante*.
- AUB, Max (1968), *Campo de los almendros*, Madrid, Castalia.
- AULET, Jaume (2004), «Ressenyes», *Els Marges*, 74, p. 105-110.
- BAULENAS, Lluís-Anton (1995), *Noms a la sorra*, Barcelona, Columna.
- BAULENAS, Lluís-Anton (1998), *El fil de plata*, Barcelona, Columna.
- BAULENAS, Lluís-Anton (2005), *Per un sac d'ossos*, Barcelona, Planeta.
- BAYARRI, Francesc (2001), *L'avió del migdia*, Alzira, Bromera.
- BAYARRI, Francesc (2004), *Febrer*, Tavernes Blanques, L'Eixam.
- BAYARRI, Francesc (2016), *València sic transit*, València, Companyia Austrohongaresa de Vapors.
- BAYARRI, Francesc (2018), *Matar Joan Fuster (i altres històries)*, València, Companyia Austrohongaresa de Vapors,
- BECERRA, David (2015), *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- BERTOMEU, Josep (2016), *Capvespre*, Gandia, Lletra Impresa.

- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1996), «Novela histórica, autobiografía y mito (la novela y la guerra civil española desde la transición)», dins J. Romera Castillo, F. Gutierrez Carbajo & M. García-Page (ed.), *La novela histórica a finales del siglo xx*, Madrid, Visor, p. 19-38.
- BODÍ, Francesc (1997), *Guerres perdudes*, Barcelona, Ed. 62.
- BODÍ, Francesc (1999), *L'infidel*, Alzira, Bromera.
- BONET, Blai (1988), *El mar*, València, 3 i 4.
- BOTELLA, Jordi (2021), *Metralla*, Gandia, Lletra Impresa.
- BROCH, Àlex (1980), *Literatura catalana dels anys setanta*, Barcelona, Ed. 62.
- BROCH, Àlex (1985), *Literatura catalana: balanç de futur*, Barcelona, Edicions del Mall.
- BROCH, Àlex (1991), *Literatura catalana dels anys vuitanta*, Barcelona, Ed. 62.
- CABRÉ, Jaume (2004), *Les veus del Pamano*, Barcelona, Proa.
- CAMPILLO, Maria (1982), *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*, Barcelona, Laia.
- CASTELLÓ, Gonçal (1979), *Sumaríssim d'urgència*, Barcelona, El Llamp.
- CASTILLO, David (1999), *El cel de l'infern*, Barcelona, Proa.
- CASTILLO, David (2001), *No miris enrere*, Barcelona, Proa.
- CASTILLO, David (2001), *Bandera negra*, Madrid, Sial Contrapunto.
- CASTILLO, David, ed. (2010), *Barcelona, fragments de la contracultura*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- CASTILLO, David (2020), *El tango de Dien Bien Phu*, Barcelona, Ed. 62.
- CASTILLO David & Marc VALLS, ed. (2016), *Poesia contracultura Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- CAUDET, Francisco (1994), «El realismo histórico de Max Aub», *Ínsula*, 569, p. 13-15.
- CAUDET, Francisco (2000), «Introducción biográfica y crítica», dins Max Aub, *Campo de los almendros*, Madrid, Castalia, p. 7-95.
- CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- CERCAS, Javier (2014), *El impostor*, Barcelona, Literatura Random House.
- CERCAS, Javier (2017), *El monarca de las sombras*, Barcelona, Literatura Random House.
- CERDÁN TATO, Enrique (1978), *La lucha por la democracia en Alicante*, Madrid, Ed. Casa de campo / Librería Rafael Alberti.

- CERDÁN TATO, Enrique (1986), «Alicante: la masacre de los Savoia», *Canelobre*, 7-8, p. 66-80.
- CHAPPUZEAU, Bernhard (2007), «Memoria histórica de la Guerra Civil y esteticismo de la violencia: los discursos de erotismo y poder en *El mar* de Agustí Villaronga», dins Pol Burkhard & Jörg Türschmann (ed.), *Miradas Glocales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, p. 89-105.
- COCA, Jordi (2001), *Sota la pols*, Barcelona, Proa.
- COCA, Jordi (2007), *La noia del ball*, Barcelona, Proa.
- COLMEIRO, José F. (2005), *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- COLMEIRO, José F. (2011), «Una nació de fantasmes? Aparicions, memòria històrica i oblit en l'Espanya postfranquista», *452ºF Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 4, p. 17-34.
- CRAMERI, Kathryn (2000), *Language, the Novelist and National Identity in Post-Franco Catalonia*, Oxford, University of Oxford.
- CUCARELLA, Toni (2013), *Dones d'aigua, hòmens de fang*, Alzira, Bromera.
- CUCÓ, Alfons (2002), *Roig i blau. La transició democràtica valenciana*, València, Tàndem.
- DÍEZ, Xavier (2013), *L'anarquisme, fet diferencial català*, Barcelona, Virus.
- DUPLÁA, Christina (1996), *La voz testimonial en Montserrat Roig*, Barcelona, Icaria.
- ESCRIVÀ, Vicent (1991), «Enric Valor, un narrador perenne», dins Enric Valor, *Sense la terra promesa*, València, Tàndem, p. ix-xxix.
- ESPINÓS, Joaquim (2006), «La poesia hispànica de postguerra com a polisistema», *Catalan Review*, vol. xx, p. 101-116.
- ESPINÓS, Joaquim (2011), «El *Cicle de Cassana* com a relat de vida», dins Gemma Lluch & Josep M. Baldaquí (ed.), *Nova reflexió sobre l'obra d'Enric Valor*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Symposia Philologica, p. 125-136.
- ESPINOSA, Francisco (2017), «Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo», *El Digital*, 15 de març.
- ESTRADA, Isabel (2006), «Catalan television documentaries and the works of Dolors Genovès: The negotiation of memory in democratic Spain», *Catalan Review*, vol. xx, p. 117-130.
- ESTRADA, Isabel (2010), «The recuperation of memory in regional and national television documentaries: the epistemology of *Les fosses del*

- silenci* (2003) and *Las fosas del olvido* (2004)», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, núm. 2, p. 191-209.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979), «Polisystem Theory», *Poetics Today*, vol. 1, núm. 1-2, p. 287-310.
- FAULÍ, Josep (1999), *Novel·la catalana i Guerra Civil*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FERRÁN, Ofelia (2007), *Working through Memory. Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- FLOR, Vicent (2009), *L'anticatalanisme al País Valencià: identitat i reproducció social del discurs del «blaverisme»*, València, Universitat de València.
- FRANCÉS, M. Àngels (2012), *Montserrat Roig: feminisme, memòria i testimoni*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FRANCO, Josep (1997), *Les potències de l'ànima*, Alzira, Bromera.
- FREUD, Sigmund (1914), «Recuerdo, Elaboración y Repetición», dins *Obras Completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, p. 437-441.
- GALVES Jordi (2013), «Moliner, impostura i veritat», *Caràcters*, 63, p. 26.
- GARCIA, Jordi (2013), *Quan caminàrem la nit*, Alzira, Bromera.
- GLENN, Kathleen M. (2008), «Reclaiming the Past: *Les veus del Pamano* and *Pa negre*», *Journal of Catalan Studies*, 11, p. 49-64.
- GÓMEZ LABRADO, Víctor (2004), *La guerra de quatre*, Alzira, Bromera.
- GÓMEZ LABRADO, Víctor (2010), *Quan anàvem a l'estraperlo*, Barcelona, Angle Editorial.
- GÓMEZ LABRADO, Víctor (2015), *No mataràs*, Alzira, Bromera.
- GONZÀLEZ CATURLA, Joaquim (2005), *L'home de l'estació*, Alzira, Bromera.
- GUILLAMON, Julià (2020), «La guerra civil sense èpica», *La Vanguardia*, Culturas, 25 de gener, p. 7.
- HANSEN, Hans (2011), «Multiperspectivism in the Novels of the Spanish Civil War», *Orbis Litterarum*, 66/2, p. 148-166.
- HERMANOS, Juan (1998), *El fin de la esperanza*, Madrid, Tecnos.
- HERRMANN, Gina (2008), «Documentary's labours of law: The television journalism of Montse Armengou and Ricard Belis», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, núm. 2, p. 193-212.
- HIRSCH, Marianne (1993), «Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory», *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 15, núm. 2, p. 3-29.

- HIRSCH, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- HIRSCH, Marianne (2008), «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, 29, 1, p. 103-128.
- IBORRA, Josep (1997), «Coordenades de l'obra d'Enric Valor», dins *Cane-lobre*, 37-38, *Enric Valor*, 86 anys, p.104-112.
- IMBERT, Gérard (2010), *Cine e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra.
- LABANYI, Jo (1989), *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LABRADOR, Germán (2009), *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*, Madrid, Devenir.
- LACAPRA, Dominick (1994), *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca (Nova York), Cornell University Press.
- LACAPRA, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- LLACH, Lluís (2012), *Memòria d'uns ulls pintats*, Barcelona, Empúries.
- LLACH, Lluís (2014), *Les dones de la principal*, Barcelona, Empúries.
- LLOPIS, Tomàs (1996), «Sense la terra promesa. Una base antropològica», dins *Simposi Enric Valor*, Alacant, Diputació d'Alacant, p. 103-126.
- LUENGO, Ana (2004), *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía.
- MAESTRE, Antoni (2015), «Els residus de la Transició: abjecció, trauma i adaptació», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 21, 1, p. 39-54.
- MAESTRE, Antoni (2016), «From amnesia to fable: historical memory, pulp fiction and political consensus», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 17, 1, p. 27-43.
- MARIMON, Sílvia (2008), «Vull treure el meu avi del Valle de los Caídos», *Sàpiens*, 69, p. 10-11.
- MARRUGAT, Jordi (2013), *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARRUGAT, Jordi (2014), *Narrativa catalana de la postmodernitat*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- MARTÍ OLIVELLA, Jaume, Carme REY GRANGÉ & Albert PORQUERAS-MAYO (1980), *Antologia de la narrativa catalana dels 70*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- MARTÍN, José Ramón (2003), *El escritor y la cámara. Max Aub, la novela moderna y el cine*, València, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana.
- MARTÍNEZ, Guillem, ed. (2012), *CT o la cultura de la Transición*, Barcelona, DeBolsillo.
- MARTÍNEZ LEAL, Juan (1986), «La guerra terminó en Alicante. La tragedia del puerto», *Canelobre*, 7-8, p. 157-166.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (1999), «El lloc de la literatura en la societat postmoderna», en *Història Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, 12, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 314-325.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2006), «Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns», dins *L'escriptor i la seva imatge*, Barcelona, Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània / L'Avenç, p. 299-322.
- MASSOT, Josep (2012), «En la guerra pierden todos», *La Vanguardia*, 18 de gener, <www.lavanguardia.com/cultura/20120118/54244551307/valenti-puig-en-la-guerra-pierden-todos.html>.
- MATA INDURAIN, Carlos (1995), «Retrospectiva sobre la evolució de la novela històrica», dins K. Spang *et alii* (ed.), *La novela històrica. Teoría y comentarios*, Pamplona, Euna, p. 11-50.
- MEDINA, Alberto (2001), *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- MESALLES, Helena (2002), «Bibliografia de la memòria i ficció de la Guerra Civil espanyola en la literatura catalana», dins *Literatura de la guerra civil. Memòria i ficció*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, p. 261-353.
- MILIAN, Àlex (2017), «De guerres interiors i ferides ocultes», *El Temps*, 1710, 21 de març, p. 59-69.
- MIÑARRO, Anna & Teresa MORANDI (2012), *Efectes de la guerra del 36, la postguerra, la dictadura i la transició en la subjectivitat dels ciutadans*, Barcelona, FCCSM / Xoroi Edicions.
- MOIX, Terenci (1969), *El dia que va morir Marilyn*, Barcelona, Ed. 62.
- MOIX, Terenci (2006), *Estrany al paradís*, Barcelona, Planeta.
- MOLINER, Empar (2012), *La col·laboradora*, Barcelona, Columna.
- MUNTANER, Maria *et alii* (2010), *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*, València, Publicacions de la Universitat de València.

- NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- NORA, Pierre (1989), «Between Memory and History: *Les Lieux de mémoire*», *Representations*, 26, p. 7-25.
- NORA, Pierre (2001), «Entre mémoire et histoire», dins Pierre Nora (ed.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, *La République*, París, Gallimard, p. 23-43.
- OBIOLS, Isabel (2003), «David Castillo revisa las utopías libertarias sin mirar atrás», *El País*, 5 de maig.
- OLEZA, Joan (1981), *Tots els jocs de tots els jugadors*, València, Prometeo.
- OLEZA, Joan (1982), pròleg a Enric Valor, *Obra literària completa*, III, València, Fernando Torres Editor, p. 9-25.
- OLEZA, Joan (1997), «Història i ègloga en les novel·les de Cassana», *Canelobre*, 37-38, p. 152-156.
- OLEZA, Joan (2009), *La vida infidel d'un Arlequí*, Lleida, Pagès.
- ORTS MONTENEGRO, Miguel (1990), «La represión de posguerra en Alicante», dins Glicerio Sánchez Recio et alii (ed.), *Guerra civil y franquismo en Alicante*, Alacant, Diputació d'Alacant / Institut de Cultura Juan Gil-Albert, p. 95-117.
- PEDRAZA, Pilar (2007), *Agustí Villaronga*, Madrid, Akal.
- PERIS, Jaume (2011), «*Va haver-hi un temps no tan llunyà... Relats i estètiques de la memòria i ideologia de la reconciliació a Espanya*», 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 4, p. 29-51.
- PI DE CABANYES, Oriol & Guillem J. GRAELLS (1971), *La generació literària dels 70*, Barcelona, Pòrtic.
- PICORNELL, Mercè (2002), *Discursos testimonials en la literatura catalana recent (Montserrat Roig i Teresa Pàmies)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PIERA, Josep (1978), *Rondalla del retorn*, València, 3 i 4.
- PIERA, Josep (2007), *Putà postguerra*, Barcelona, Ed. 62.
- PLA, Xavier (2012), «La glòria certa de Joan Sales», *Via. Revista del Centre d'Estudis Jordi Pujol*, 18, p. 5-18.
- PLANT, Sadie (2008), *El gesto más radical. La internacional situacionista en una época postmoderna*, Madrid, Errata naturae.
- PRATS, Margarida (2002), «La representació literària de la guerra civil en la literatura infantil i juvenil de la dècada dels noranta», dins *Literatura de la guerra civil. Memòria i ficció*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, p. 235-246.

- PUIG, Valentí (2012), *Barcelona cau*, Barcelona, Proa.
- QUÍLEZ, Laia (2014), «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional», *Historiografías*, 8, p. 57-75.
- QUINTANA, Àngel & Imma MERINO (1993), «Dues propostes cinematogràfiques sobre la mirada de Mercè Rodoreda», *Revista de Girona*, 157, p. 76-83.
- RAMOS, Vicente (1974), *La guerra civil (1936-1939) en la provincia de Alicante*, III, Alacant, Biblioteca Alicantina.
- RESINA, Joan Ramon (1997), *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Antrophos.
- RESINA, Joan Ramon (2007), «Window of Opportunity: The Television Documentary a «After-Image» of the War», dins Noël Vallis (ed.), *Teaching Representations of the Spanish Civil War*, Nova York, The Modern Language Association of America, p. 406-423.
- RESINA, Joan Ramon (2010), «No era això: latència i epifenomen de la Transició», dins M. Muntaner, M. Picornell, M. Pons & J. A. Reynolds (ed.), *Transformacions: literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*, València, Publicacions de la Universitat de València, p. 17-28.
- RICOEUR, Paul (2004), *Memory, History, Forgetting*, Chicago, University of Chicago Press.
- RIERA, Carme (2004), *La meitat de l'ànima*, Barcelona, Proa.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1968), *El arte de narrar*, Caracas, Monte Ávila.
- ROIG, Montserrat (1977), *Els catalans als camps nazis*, Barcelona, Ed.62.
- ROIG, Montserrat (1980), *L'hora violeta*, Barcelona, Ed. 62.
- ROVIRA, Marta (2014), *La Transició franquista. Un exercici d'apropiació de la història*, Barcelona, Pòrtic.
- SALES, Joan (1982), *Incerta glòria*, Barcelona, Ed. 62-MOLC.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2006), *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ PIÑOL, Albert (2001), *Les edats d'or*, Barcelona, Proa.
- SANSANO, Biel (2014), «De fosses i fantasmes. Memòria, trauma i identitat en l'escena catalana actual», *Journal of Catalan Studies*, 17, p. 4-22.
- SANTANA, Mario (2011), «Jaume Cabré: *Les veus del Pamano* i la novel·la de la memòria històrica», *Journal of Catalan Studies*, 14, p. 47-59.

- SERRANO, Rosa (1995), *Enric Valor. Converses amb un senyor escriptor*, València, Tàndem.
- SILVA, Emilio & Santiago MACÍAS (2003), *Las fosas de Franco*, Madrid, Temas de Hoy.
- SILVESTRE, Jaume (2010), «La paradoxa de la Transició: modernitat cultural vs fracàs social. La novel·la negra de Ferran Torrent», M. Muntaner, M. Picornell, M. Pons & J. A. Reynés (ed.), *Transformacions: literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*, València, Publicacions de la Universitat de València, p. 181-193.
- SIMBOR, Vicent (1998), «La novel·la actual al País Valencià i breu notícia de la literatura autobiogràfica», *Serra d'Or*, 457, p. 24-28.
- SIMBOR, Vicent (2004), «Les novel·les dels camps de concentració», *Caplletra*, 36, p. 217-246.
- SOLDEVILA, Ignacio (1973), *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos.
- SOLÉ, Queralt (2008), *Els morts clandestins. Les fosses comunes de la Guerra Civil a Catalunya (1936-1939)*, Catarroja/Barcelona, Afers.
- TEIXIDOR, Emili (1988), *Retrat d'un assassí d'ocells*, Barcelona, Proa.
- TEIXIDOR, Emili (2003), *Pa negre*, Barcelona, Columna.
- TORRENT, Ferran (2010), *Bulevard dels Francesos*, Barcelona, Columna.
- TORRENT, Ferran (2011), *Ombres en la nit*, Barcelona, Columna.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1984), «Lectura històrica de Max Aub», *Primer Acto*, 202, p. 67-73.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1986), «Puerto de Alicante. 29 de marzo - 1 de abril de 1939», *Canelobre*, 7-8, p. 151-156.
- VALOR, Enric (1983), *Temps de batuda*, València, Tàndem.
- VALOR, Enric (1991), *Enllà de l'horitzó*, València, Tàndem.
- VALRIU, Caterina (2013), «Guerra Civil i narrativa juvenil catalana: testimoni i literatura», *Revista de Filologia Romànica*, 30, p. 309-323.
- VIDAL, Pau (2002), Entrevista a David Castillo, *El País*, 28 de febrer.
- VILAVEDRA, Dolores (2011), «Memoria y postmemoria: la elaboración literaria de la guerra civil en la narrativa gallega», dins *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, vol. II, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, p. 1-12.
- VILLARONGA, Agustí (2000), *El mar*, Barcelona, Massa d'Or Produccions.

- VILLARONGA, Agustí (2010), *Pa negre*, Barcelona, Massa d'Or Produccions.
- VILLARONGA, Agustí (2017), *Incerta glòria*, Barcelona, Massa d'Or Produccions.
- VILLATORO, Vicenç (1997), *La claror del juliol*, Barcelona, Ed. 62.
- VILLATORO, Vicenç (2001), *La ciutat del fum*, Barcelona, Ed. 62.
- VILLATORO, Vicenç (2014), *Un home que se'n va*, Barcelona, Proa.
- VINYES, Ricard (2012), «La pacificació de la memòria pública a Espanya. Una política», dins A. Miñarro & T. Morandi (ed.), *Efectes de la guerra del 36, la postguerra, la dictadura i la transició en la subjectivitat dels ciutadans*, Barcelona, FCCSM / Xoroi Edicions, p. 27-37.
- WINTER, Ulrich (2005), «“Localizar a los muertos” y “reconocer al Otro”: Lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea», dins Joan Ramon Resina & Ulrich Winter (ed.), *Casa encantada: lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Frankfurt, Vervuet, p. 17-39.
- WOLF, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Barcelona, Paidós.

Procedència dels articles

Els capítols d'aquest llibre foren publicats originàriament en forma d'articles a les següents revistes i monografies:

1. «A Generation without Memory? The Spanish Civil War as seen by the Catalan Generation of the 1970s», *Butlletín of Hispanic Studies*, vol. 95, núm. 8, 2018, p. 843-857, doi: 10.3828/bhs.2018.49.
2. «Testimoniatge, actualització i fabulació: la memòria històrica de la Guerra Civil en la narrativa catalana actual», *Caplletra*, 66, primavera 2019, p. 33-52, doi: 10.7203/Caplletra.66.13502.
3. «Les novel·les sobre la Transició valenciana. Una història de claudicacions i violència», *SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 14, desembre 2019, p. 343-357, doi: 10.7203/SCRIPTA.14.16375.
4. «*Campo de los almendros* de Max Aub i *Enllà de l'horitzó* d'Enric Valor. Dues visions del final de la Guerra Civil a Alacant», dins Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 189-198.
5. «La pervivència de la postmemòria en la narrativa hispànica actual: *Un home que se'n va*, de Vicenç Villatoro i *El monarca de las sombras*, de Javier Cercas», *Llengua & Literatura*, 29, 2019, p. 123-141, doi: 10.2436/20.2502.01.91.

6. «Memòria de l'anarquisme. Dani Cajal *versus* David Castillo», *eHumanista/IVITRA*, 19, 2021, p. 232-240.
7. «Agustí Villaronga: una mirada heterodoxa sobre la Guerra Civil», *eHumanista/IVITRA*, 15, 2019, p. 478-485.
8. «*Avi, et trauré d'aquí!* El documentalisme de Montserrat Armengou i Ricard Bellis», *Journal of Catalan Studies*, 17, 2014, p. 63-76.

Índex onomàstic

- Aguilar, Paloma: 120, 129.
Aguilera, Gemma: 43.
Alandes, Juli: 47.
Albanell, Pep: 26.
Albiac, Manuel: 127.
Álvarez, Anselmo: 128.
Álvarez, Nicantro: 126.
Álvarez, Uxenu: 126.
Alzamora, Sebastià: 47-48.
Anasagasti, Iñaki: 128.
Andrés Estellés, Vicent: 60.
Aranguren, Victorino: 129.
Arendt, Hannah: 87.
Armengou, Montserrat: 22, 119-129.
Arnal, Rafael: 40, 43, 50.
Artís Gener, Avel·lí: 38.
Aub, Max: 21, 59, 72-76, 79, 81.
Aulet, Jaume: 44.
Bartra, Agustí: 38.
Baudrillard, Jean: 64.
Baulenas, Lluís-Anton: 40, 47, 50.
Bayarri, Francesc: 62-66, 68-69.
Becerra, David: 47.
Belis, Ricard: 22, 119-129.
Benet, Juan: 30.
Bertomeu, Josep: 59-60, 63, 69.
Betriu, Francesc: 113.
Bodí, Francesc: 40, 66, 68-69.
Bonet, Blai: 22, 38, 107-117.
Botella, Jordi: 40, 42, 104.
Broch, Àlex: 23-24, 54, 69, 97.
Cabré, Jaume: 27, 39, 44, 104.
Calders, Pere: 38.
Campillo, Maria: 38.
Cañadas, Javier: 99.
Carrasco i Formiguera, Manuel: 119.
Carrillo, Santiago: 57.
Castillo, David: 55, 97-106.
Caudet, Francisco: 74, 76.
Cercas, Javier: 21, 44, 84-96, 105.
Cerdán Tato, Enrique: 72-73.
Cerralín, Pedro: 128.
Chappuzeau, Bernhard: 116.
Coca, Jordi: 27, 40, 49, 104.
Colmeiro, José: 31, 34, 37, 93, 115, 121.
Colom, Joan: 121.
Coltrane, John: 59.

- Cortés, Antoni: 96.
 Cremades i Arlandis, Ferran: 27, 35.
 Cruz, Coral: 114.
 Cucarella, Toni: 47.
 Cucó, Alfons: 55.
 Cuevas, José: 99.
 Debord, Guy: 101-102.
 Dickson, Archibald: 71.
 Díez, Xavier: 99.
 Dito Tubau, Pau: 106.
 Dumas, Alexandre: 70.
 Dupláa, Christina: 28-29.
 Elias, Josep: 54.
 Escrivà, Vicent: 78.
 Espinosa, Francisco: 88.
 Estrada, Isabel: 122, 125.
 Etxeberria, Francisco: 127.
 Even-Zohar, Itamar: 83.
 Faulí, Josep: 38, 40.
 Ferrán, Ofelia: 30, 44, 93.
 Ferré, Batiste: 127.
 Flor, Vicent: 56.
 Folch i Camarasa, Ramon: 38.
 Francés, M. Àngels: 28.
 Franco, Francisco: 32-33, 47, 53, 64, 69, 77, 91, 119, 121, 124, 129.
 Franco, Josep: 61, 68-69.
 Fuster, Jaume: 26.
 Fuster, Joan: 54-57, 61, 65, 69.
 Galves, Jordi: 45.
 Gambarà, Gastone: 72.
 García, Joanjo: 67-69.
 Garzón, Baltasar: 127.
 Genovès, Dolors: 119, 126.
 Gil, Rosa: 124, 128.
 Glenn, Kathleen M.: 45.
 Gómez Labrado, Víctor: 43.
 González Caturla, Joaquim: 44, 56.
 González, Felipe: 58.
 Hansen, Hans: 49.
 Herrmann, Gina: 122, 126.
 Hirsch, Marianne: 25, 27, 29, 34-35, 38, 54, 69, 83-84, 90, 105.
 Huerta, Manuel: 124.
 Ibarz, Mercè: 55.
 Iborra, Josep: 78.
 Imbert, Gérard: 111.
 Jáuregui, Ramón: 128.
 Jiménez, Rafael: 48.
 Jordana, C. A.: 38.
 Labrador, Germán: 103.
 LaCapra, Dominick: 28, 123.
 Lardera, José Antonio: 126.
 Larrañaga, Jesús: 72.
 León, M. Teresa: 30.
 Llach, Lluís: 47.
 Lluís, Joan-Lluís: 47.
 Luengo, Ana: 31, 88, 93.
 Maestre, Antoni: 48, 55, 58, 97-98.
 March, Joan: 119.
 Marías, Javier: 44.
 Marqués, Josep V.: 63.
 Marrugat, Jordi: 23.
 Martí Olivella, Jaume: 26.
 Martín, José Ramón: 76.
 Martín, Teresa: 123.
 Martínez de Pisón, Ignacio: 44.
 Martínez Leal, Juan: 72.
 Martínez-Gil, Víctor: 23.
 Martínez, Guillem: 53.
 Massot, Josep: 42.
 Mata, Carlos: 70.

- Medina, Alberto: 64.
 Mena, Manuel: 86-89, 95-96.
 Merino, Imma: 113.
 Mesalles, Helena: 38.
 Mesquida, Biel: 27, 35.
 Milian, Àlex: 106.
 Miñarro, Anna: 25, 123.
 Moa, Pío: 42.
 Moix, Terenci: 27, 35, 38.
 Moliner, Empar: 44, 45, 50.
 Monzó, Quim: 54-55.
 Morandi, Teresa: 25, 123.
 Muntaner, Maria: 54.
 Muñoz Molina, Antonio: 30, 44.
 Muñoz, Alejandro: 128.
 Nichols, Bill: 121.
 Nora, Pierre: 30, 71, 93-94, 96.
 Oleza, Joan: 56-58, 68-69, 77-78.
 Oliver, M. Antònia: 38.
 Orts Montenegro, Miguel: 72-73.
 Palma, Arturo: 99.
 Pàmies, Teresa: 24, 28.
 Pedraza, Pilar: 108.
 Pedrolo, Manuel de: 38.
 Pestaña, Àngel: 108.
 Picornell, Mercè: 28.
 Piera, Josep: 23-23, 27-28, 31-35, 38.
 Pinyol, Joan: 120, 122.
 Pla, Xavier: 110.
 Plant, Sadie: 102.
 Porqueras-Mayo, Albert: 26.
 Primo de Rivera, José Antonio: 22.
 Puig, Valentí: 40, 42, 49, 55, 104.
 Pujol, Valerià: 54.
 Quílez, Laia: 35.
 Quintana, Àngel: 156.
 Raguer, Hilari: 124, 127.
 Ramos, Luisa: 123.
 Real, Soledad: 123, 126.
 Resina, Joan Ramon: 37, 53-54, 56, 126.
 Rey Grangé, Carme: 26.
 Rico, Manuel: 100.
 Ricoeur, Paul: 24.
 Riera Llorca, Vicenç: 24, 38.
 Riera, Carme: 26-27, 39, 44.
 Rodoreda, Mercè: 38.
 Rodríguez Monegal, Emir: 75.
 Rodríguez-Bernabeu, Emili: 56.
 Roig, Montserrat: 23, 26-31, 33, 35, 38.
 Rosa, Isaac: 44.
 Rovira, Marta: 54.
 Saladrigas, Robert: 54.
 Sales, Joan: 22, 38, 50, 107-117.
 Saliquet, Andrés: 72.
 Salom, Jeroni: 111.
 Sánchez Mazas, Rafael: 85, 88.
 Sánchez-Piñol, Albert: 47-48.
 Santana, Mario: 45.
 Sanz Bachiller, Mercedes: 126.
 Scott, Walter: 70.
 Sebald, Winfried Georg: 26, 90.
 Seguí, Àngel: 98.
 Semprún, Jorge: 30.
 Serrano, Rosa: 76.
 Serrano Suñer, Ramón: 126.
 Silva, Emilio: 120.
 Silvestre, Jaume: 60.
 Soldevila, Ignacio: 75.
 Solé, Queralt: 124, 127.

- Sollero, José A.: 48.
Spiegelman, Art: 26.
Suárez, Adolfo: 59.
Teixidor, Emili: 22, 39-41, 49, 107, 109-117.
Torrent, Ferran: 47, 60, 69.
Torres, Estanislau: 38.
Trueba, David: 86, 95.
Tuñón de Lara, Manuel: 72, 74-75.
Usó, Vicent: 47.
Vallejo-Nájera, Antonio: 125.
Valor, Enric: 21, 72-73, 76-81.
Vaneigem, Raoul: 102.
Vidal, Pau: 100.
Vidiella, Rafael: 29.
Vilaseca, Anna: 55.
Vilella, Jaume: 127.
Villalonga, Llorenç: 58.
Villaronga, Agustí: 22, 107-117.
Villatoro, Vicenç: 21, 44, 54, 84-96, 105.
Vinyes, Ricard: 25.
Winter, Ulrich: 121, 127.
Wolf, Sergio: 112.
Young, James: 35.

Apèndix bibliogràfic

Exposem a continuació, ordenades per anys, les novel·les sobre la Guerra Civil i la postguerra publicades en la literatura catalana des de 1995 fins al 2023 de què hem tingut notícia. La narrativa juvenil també s'ha ocupat profusament del tema —vegeu l'estudi que li dediquen Margarida Prats (2002: 235-246) i Caterina Valriu (2013). Per a les també abundants aproximacions teatrals al tema, vegeu Biel Sansano (2014: 4-22).

1995

Antoni Dalmau, *Capsa de records*.
Roser Caminals, *Un segle de prodigis*.
Ferran Torrent, *Gràcies per la propina*.
Joaquim Espinós, *Ombres en el riu*.
Lluís-Anton Baulenas, *Noms a la sorra*.

1996

Josep Lladonosa, *Un toll de sang a terra*.
Estanislau Torres, *Entre el Clot i el Guinardó*.

1997

Francesc Bodí, *Guerres perdudes*.
Francesc Aguiló, *L'olor dels corretjams del Comte Rossi*.
Miquel López Crespí, *Estiu de foc. Dietari d'una miliciana*.
Vicenç Villatoro, *La claror del juliol*.
Josep Coll, *El segle de la llum*.
Xavier Guillamon, *El vent de dalt*.

1998

Ada Castells, *El dit de l'àngel*.

Miquel Pairoli, *El convit*.

Josep Cullell-Ramis, *Senders d'atzar*.

Josep Tomàs, *Adéu, Bakunin!*

1999

Lluís-Anton Baulenas, *El fil de plata*.

Miquel López Crespí, *L'amagatall*.

Llorenç Femenias, *Cròniques malastres: On un poble tranquil recorda els mals somnis*.

Glòria Llobet, *El cor de les pedres*.

Antoni Vidal, *La mà del jardiner*.

2000

Rafael Arnal, *La solsida*.

Miquel López Crespí, *Núria i la glòria dels vençuts*.

Jordi Teixidor, *Cromos. Històries de Barcelona*.

Gabriel Janer Manila, *Estàtues sobre el mar*.

Francesc Candel, *El sant de la mare Margarida*.

Miquel Rayó, *El camí del far*.

2001

Jordi Coca, *Sota la pols*.

Antoni Coll, *Com una barca enmig de l'estany*.

Pasqual Mas, *La cara oculta de la lluna*.

Nel·lo Navarro, *La pantagruèlica guerra de Miquel Miracle*.

Albert Gurt, *Cendres sobre el mar*.

Rafael Vallbona, *La comuna de Puigcerdà*.

Vicenç Villatoro, *La ciutat del fum*.

2002

Vicent Pallarès, *Les urpes del llop*.

Sebastià Alzamora, *Sara i Jeremies*.

Emili Bayo, *Projecte de felicitat*.

2003

Jaume Cabré, *Les veus del Pamano*.Toni Cucarella, *Quina lenta agonia la dels ametlers perduts*.Emili Teixidor, *Pa negre*.

2004

Carme Riera, *La meitat de l'ànima*.Josep M. Loperena, *La casa del fanalet vermell*.Joaquim G. Caturla, *L'home de l'estació*.Víctor G. Labrado, *Quan anàvem a l'estraperlo*.Miquel Ferrà, *El dia que Himmler va anar als toros*.

2005

Francesc Gisbert, *Els lluitadors*.Joan Garí, *On dormen les estrelles*.Lluís-Anton Baulenas, *Per un sac d'ossos*.Maria Barbal, *País íntim*.

2006

Albert Hernández, *El tango de l'anarquista*.

2007

Juli Alandes, *Àcrates!*Jordi Coca, *La noia del ball*.

2008

Andreu Claret, *El secret del brigadista*.

2009

Carles Marín, *L'àngel del no-res*.

2010

Víctor Gómez Labrado, *La guerra de quatre*.Ferran Torrent, *Bulevard dels Francesos*.Enric Lluch, *Després del silenci*.

2012

Empar Moliner, *La col·laboradora*.
Lluís Llach, *Memòria d'uns ulls pintats*.
Valentí Puig, *Barcelona cau*.
Sebastià Alzamora, *Crim de sang*.
Ferran Torrent, *Ombres en la nit*.

2013

Pep Coll, *Dos taüts negres i dos de blancs*.
Ivan Carbonell, *La promesa del gal·lès*.
Toni Cucarella, *Dones d'aigua, hòmens de fang*.
Margarida Aritzeta, *El pou del maquis*.
Manel Joan i Arinyó, *A cor obert*.

2014

Lluís Llach, *Les dones de la principal*.
Maite Salord Ripoll, *L'alè de les cendres*.
Nel·lo Navarro, *Les mans i altres relats de guerra*.
Vicenç Villatoro, *Un home que se'n va*.
Maria Barbal, *En la pell de l'altre*.

2015

Guillem Martí, *Cremeu Barcelona!*
Juli Alandes, *Trencatenebres*.
Víctor G. Labrado, *No mataràs*.
Vicent Usó, *Les veus i la boira*.
Martí Domínguez, *La sega*.
Manel Joan i Arinyó, *10.193. Escuma de mar*.

2016

Agustí Colomer, *A trenc d'alba*.

2017

Margarida Aritzeta, *La filla esborrada*.
Joaquim Espinós, *La presó del cel*.
Xavier Aliaga, *Les quatre vides de l'oncle Antoine*.

2018

Joan-Lluís Lluís, *Jo soc aquell que va matar Franco.*

2020

José Antonio Quesada Coves, *Maleïts feixistes.*

2021

Jaume Silvestre, *Presons de paper.*

Jordi Botella, *Metralla.*

2022

Andreu Sevilla, *Els inútils.*

2023

Urbà Lozano, *D'un silenci antic i molt llarg.*

Albert Forns, *I el cel ens va caure al damunt.*

Dani Rius, *La sorra.*

Imma Monsó, *La mestra i la Bèstia.*



**Institut
Interuniversitari
de Filologia
Valenciana**

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

ISBN 978-84-9133-700-3



9 788491 337003 >